



**LAVORO
D'ARTE
COMUNE**

XX EDIZIONE DEL FESTIVAL
LUGLIO 1990

SANTARCANGELO DEI TEATRI D'EUROPA



VOCI DAL CANTIERE

A cura di Andrea Adriatico

Sdrammatizzare e ridrammatizzare

di Antonio Attisani

L'immagine del cantiere è giusta. Santarcangelo dei Teatri è un cantiere: c'è un progetto, c'è un grande via vai di persone tra le impalcature, si lavora e si discute vivacemente, c'è una costruzione che cresce e nessuno sa quale sarà il suo aspetto definitivo. Pericoli interni e pericoli esterni. Molto dipende da quanto succede altrove, nei vari centri di potere locale e nazionale ma anche nel mondo teatrale, che non è certo un paradiso di menti illuminate. Con queste note vorrei raccontare cosa succede un po' su tutto il fronte di Santarcangelo e, pensando a lettori che vivono nel teatro o comunque ne sono appassionati, vorrei esporre il punto di vista delle persone che stanno lavorando a quel progetto. E' giusto cominciare da questo Festival 1990, il ventesimo dalla fondazione. L'anno scorso, la direzione artistica (ma preferirei si parlasse di direzione e basta) mi vedeva associato a Daniele Brolli e Giorgio Sebastiano Brizio, i quali hanno dato, assieme a Mauro Bulgarelli, direttore organizzativo da prima ancora, un contributo sostanziale alla nuova impostazione. Con loro si è capito che bisognava rivedere l'orizzonte del teatro e della ricerca, ovvero andare oltre gli angusti confini delle tendenze alla moda o, peggio, delle piccole consorterie di potere. Perciò si è voluto anzitutto dare il senso di un panorama diverso: oltre cinquanta compagnie (nuove al Festival), centotrenta eventi e spettacoli in nove giorni. E poi: dato che una presunta autonomia del teatro è l'alibi invocato da molti per autorizzarne la sepoltura, si è cominciato a testimoniare della permeabilità dell'immaginario scenico: il teatro cambia non per rinnovarsi ma perché risponde al cambiamento del mondo. Perciò, avvertendo la necessità di una ripresa di pensiero sul teatro, si è fatto qualche passo in tal senso, sia sollecitando teorici e studiosi scelti senza il criterio dell'affiliazione sia chiedendo il contributo di artisti e intellettuali di altre discipline. Oltre al confronto tra poetiche, discipline e etnie diverse si è voluto mettere l'accento anche sul confronto tra generazioni. In questo clima, vibrante anche per le polemiche avvelenate che hanno accompagnato il cambio di direzione e temperato dalle scarissime risorse finanziarie, ci è parsa subito non interessante la strada tracciata dal Consorzio negli anni precedenti, che portava dritta verso la costituzione di un Centro di produzione teatrale (quelli esistenti per ottenere le sovvenzioni devono misurarsi troppo, a nostro parere, su dati quantitativi e di conseguenza sono costretti a trascurare le qualità peculiari del lavoro teatrale). Abbiamo parlato di *Centro di cultura teatrale*, per significare la volontà di lavorare a fianco delle compagnie e degli artisti indipendenti, e per attirare l'attenzione su ciò che, con Brecht, chiamiamo l'arte dello spettatore. Oggi non ci piace usare la parola ereditata, "centro", perché non dice alcunché di esatto o significativo e rinunciamo anche alla dizione "cultura teatrale" perché inflazionata e resa poco credibile. Preferiamo pensare a una casa, un luogo dove si svolge un lavoro d'arte comune.

Con queste premesse, il Festival 1990, ventesima edizione, doveva compiere il passo successivo. Se l'edizione scorsa aveva consentito di allargare lo sguardo, quest'anno si trattava di cominciare a costruire. I giorni di spettacolo aperti al pubblico sono il 13-14-15, il 20-21-22 e 27-28-29 di luglio; gli altri giorni sono riservati alle attività delle compagnie ospiti, perché il Festival vuole essere anche momento di incontro e scambio tra artisti. Quasi tutti i venticinque spettacoli sono dati in "prima" e in molti casi Santarcangelo ha condiviso con le compagnie il lavoro sino dall'inizio. Con diverse compagnie, inoltre, si prefigura un rapporto pluriennale. Si vogliono favorire in particolare i rapporti di collaborazione tra artisti di generazioni diverse e di differenti Paesi (non soltanto europei, ovviamente) e la segnalazione di giovani formazioni valide ma ancora poco conosciute. Non più la quantità e la "vetrina" dunque, ma la scelta di progetti e la collaborazione, in sintonia con la vocazione di Santarcangelo come organismo di promozione del teatro indipendente. Tutti gli spettacoli sono concentrati quest'anno nella città di Santarcangelo, utilizzando i suoi luoghi più tipici (come lo Sferisterio, che ospita il debutto di Remondi e Caporossi), le sue piazzette accoglienti (piazza Balacchi, per esempio, attrezzata per gli spettacoli di danza) e le sue piccole, scomode ma preziose, sale teatrali. Gli incontri, i convegni e le mostre non sono una superflua appendice per ridare ma parte integrante del programma del Festival. I loro temi, i curatori e i relatori rispondono in pieno, sul piano della riflessione, al progetto di lavoro d'arte comune per il triennio 1990 - 1992. Al sottoscritto è stata affidata la direzione (artistica) fino a fine 1992, e il mandato è stato approvato contestualmente a un progetto elaborato assieme a Mauro Bulgarelli (il cui mandato scade a fine 1991). Nel progetto si indicano degli obiettivi che, per essere raggiunti, richiedono la mobilitazione di tutte le forze che fanno capo al Consorzio Festival. Il lavoro è iniziato tra mille difficoltà. Questi i punti centrali (ad alcuni di essi sono dedicate altre pagine di questo catalogo). Il primo riguarda la riforma istituzionale, ovvero il nuovo statuto del Consorzio ed eventualmente una sua diversa forma giuridica. Si tratta anzitutto di prevedere una chiara distinzione tra responsabilità politiche e amministrative da una parte e responsabilità culturali dall'altra. Sappiamo che in ultima analisi la corretta interazione tra le due sfere è affidata più alle persone che ai regolamenti, ma alla luce delle disfunzioni rivelate nel passato recente è meglio procedere a una riforma, cioè ripartire stipulando un nuovo "contratto". Il nuovo statuto già in bozza, prevede tra l'altro, l'ingresso di nuovi soci, anche privati stranieri, l'adeguamento della struttura all'attività permanente, la gestione di spazi teatrali, più agili meccanismi di finanziamento, una nuova denominazione. È previsto un iter di circa un anno ancora, ma tutto dipende dall'effettiva volontà politica del Consorzio (che intanto riesce solo a stare dietro, con fatica, all'attività corrente e i cui organi

dovrebbero essere rinnovati nei prossimi mesi).

Il nuovo teatro. C'è un progetto, ci sono i primi stanziamenti per dotare Santarcangelo finalmente di un teatro. Ma si procede a rilento e tra mille equivoci nella palude delle polemiche locali (le solite in fondo: se un teatro sia utile o meno, quanto si debba spendere per farlo e chi deve comandarlo). Si tratta, come si vede, di un teatro nuovo, non di un restauro, di un edificio adattabile a diverse esigenze e soprattutto residenziale (munito di alcune sale prova e una foresteria, in modo da consentire la permanenza delle compagnie).

Il progetto speciale. Il progetto "A passo d'uomo" di Claudio Remondi & Riccardo Caporossi ci ha affascinati e convinti anche per il suo carattere di fondazione di un teatro (che è il sentimento di Santarcangelo in questo momento) e perché consente, al di là di ogni retorica o formalismo, una esperienza di scuola. Rinunciando ai contributi ministeriali ordinari (unici in Italia) Rem & Cap hanno ottenuto dopo due anni, con noi, il riconoscimento per il progetto speciale e lo hanno impiegato anche per consentire a una ventina di giovani neoprofessionisti di lavorare quattro-cinque mesi l'anno, per tre anni, con una paga decente. Così essi potranno avere un'esperienza di laboratorio e produttiva insieme, ma nello stesso tempo non dovranno interrompere ricerche o attività personali, nelle quali possono riversare in libertà ciò che apprendono con Rem & Cap. Tutto ciò mi sembra straordinario nella sua semplicità.

Il Cipot. L'idea di un *Confronto internazionale per progetti di opera teatrale* deriva dal Premio Scenario, inventato da Ruotalibera e sostenuto all'inizio dai centri di teatro ragazzi. È un esperimento di collaborazione internazionale che cerca di aiutare le formazioni più giovani (oggi le loro possibilità di circolazione sono pressoché inesistenti) e di creare un luogo di scambio permanente non limitato a una catena di teatri associati ma continuamente aperto a nuovi apporti. Per questo abbiamo chiesto e ottenuto la partecipazione - a pari titolo sul piano organizzativo - dell'Ente Teatrale Italiano. Strano e difficile per noi il rapporto con un ente di tali dimensioni e complessità, ma sinora non ci sono stati problemi insolubili.

L'attività permanente si estrinseca in diversi altri modi. Si è tenuta nella Sala Polivalente una stagione teatrale e si è dato avvio a un'attività seminariale e editoriale (sul nostro giornale c'è ogni informazione in proposito). È stato un primo passo. L'anno prossimo si correggerà il tiro. Continueremo d'inverno il lavoro inaugurato dai due convegni sull'attore-autore e sul corpo (con sessioni teoriche e spettacoli) e ospiteremo la fase finale del lavoro di alcune compagnie, che coinvolgeranno gruppi di studenti e proporranno poi gli spettacoli nell'ambito di eventi tematizzati. Un'altra novità è la costituzione di un *Comitato tecnico-scientifico* nominato dalla Direzione e a essa affiancato nella elaborazione degli orientamenti di fondo. Del Comitato

fanno parte Alberto Melucci, docente di sociologia, Valentina Valentini, studiosa di teatro, Paolo Zenoni, direttore dell'Appi, Stefano Casi, critico e studioso di teatro, Mario Perniola, docente di estetica, Umberto Artoli, docente di storia del teatro. Una scelta basata sulla stima reciproca e sull'interesse per il progetto di Santarcangelo, in qualche caso anche sull'amicizia. Significativa mi sembra la partecipazione di personalità come Melucci e Perniola, che possono dare un contributo importante anche per non essere implicati direttamente nel lavoro teatrale. Oltre a una consultazione periodica, i componenti del Comitato forniscono anche contributi individuali (Perniola, per esempio, assume la guida di un gruppo di lavoro sulle tecniche del corpo, già operante al Festival).

Ho parlato di progetto e di cantiere. Ho cercato di restituire alcune delle idee portanti. Non mi sono soffermato sulle contraddizioni, sui pericoli interni ed esterni che tutto ciò comporta, e adesso mi sembra inutile farlo. Rischierei di appesantire un carico già abbastanza pesante. Dico soltanto che le parole spese l'anno scorso sono ancora attuali: quando parlavamo di *solitudine* come condizione del lavoro teatrale dicevamo qualcosa che tutti conoscono. Dicevamo che ognuno di noi è alle prese con i medesimi problemi, con una continua aggressione al nostro lavoro che viene non soltanto dai tentativi di interferenza, condizionamento, comando, appropriazione, ma anche dall'ignoranza, dall'indifferenza, da un'idea strumentale del teatro e della cultura. E parlando di aggressione non intendo riferirmi soltanto a un esterno (i politici o i burocrati) ma anche a una mentalità, servile furba opportunista o pigra, tipica purtroppo anche della maggioranza di coloro che il teatro lo fanno. Dunque non propongo il rifugio in un'area di astratti diritti per i quali la gente del teatro dovrebbe battersi, ma mi riferisco a una mancanza di morale e poi di etica (mancanza dalla quale ovviamente discende una politica deteriorata), penso all'area dei doveri che dovrebbe fare propri chiunque pretenda di fare questo lavoro. Teatro come privilegio, ma anche teatro come critica e non conformismo. I grandi maestri della scena, che vengono spesso celebrati per consumare alla loro ombra una comoda mediocrità, incarnano proprio queste verità elementari. L'indipendenza e la responsabilità sono prima di tutto conquiste personali, non possono essere dei vaghi principi da inserire nei progetti di riforma. Sdrammatizzare e ridrammatizzare, dunque. Nella nostra società dello spettacolo, dell'informazione e dei consumi il teatro è divenuto il mezzo di comunicazione meno spettacolare, a minor densità informativa e meno consumistico. Ma la sua funzione resta pur sempre quella di esprimere la difficoltà di vivere, il disagio, la ribellione, la differenza. È una sorta di polo opposto alla politica e perciò ha con essa un rapporto tesissimo. A questo punto forse s'intravede cosa potrebbe costruire il cantiere di Santarcangelo: un porto franco per gli artisti indipendenti e i liberi spettatori. Qualche piccolo risultato c'è già. Ma nessuna garanzia di riuscita.



**... FRUTTI
DEL LAVORO
D'ARTE
COMUNE**

Per riflettere la crudeltà

di Renato Palazzi

Seguo il teatro di Remondi e Caporossi sin dall'inizio, da quello che praticamente è stato il loro primo spettacolo, *Sacco*, e da allora ho l'impressione di non averli mai persi di vista: non perché abbia assistito in assoluto a tutti i loro spettacoli, visto che alcuni colpevolmente mi mancano né credo che mai potrà recuperarli, ma perché sono convinto di aver camminato in parallelo, per tutti questi anni, lungo il loro stesso percorso, di aver fatto via via da spettatore le scoperte che loro andavano facendo da artisti, di avere insomma vissuto o respirato molto da vicino il segno della loro crescita, della loro evoluzione, dell'ampliarsi della loro visione.

Penso che pochi uomini di teatro italiani abbiano saputo, nell'arco di vent'anni, evolversi come Claudio Remondi e Riccardo Caporossi. Lo spazio in cui si muovono di solito coloro che fanno il teatro in Italia è per lo più quello della stasi, dell'ampliamento della propria area di mercato nei confini del consolidamento in una poetica acquisita o di un mestiere collaudato. Tutto il contrario per Remondi e Caporossi, che mentre andavano sempre più ritraendosi e appartandosi rispetto ai canali obbligati del consenso, dell'autopromozione, della ricerca di prebende e protezioni, sin quasi a un eremitico distacco, tanto più sembravano affinare il loro sguardo interiore, e caricare di ulteriore densità il loro universo creativo di registi-drammaturghi-attori.

E' indiscutibile che, dall'iniziale, inquietante e certo autobiografico gioco combinatorio a due personaggi - o meglio a tre calcolando gli intrecci strutturali tra le figure umane e il mistero della macchina - ingegnoso ma un po' episodico, il loro teatro sia arrivato - via via attraverso *Richiamo* e *Pozzo*, *Rotobolo* e *Teatro*, *Cottimisti* e *Rem & Cap* e così via - a una dimensione simbolica più ampia e totalizzante, ad una più assoluta capacità di esprimere, pur nel segno lieve e nell'immutata grazia poetica, tutto il comico e il tragico della condizione umana. E la sorridente ironia delle loro prime prove si è fatta più nera, più allarmata e allarmante, scavando da un lato con sempre maggiore lucidità e determinazione in un retrofondo di ossessioni, di nevrosi, di immagini gentilmente angoscianti che un tempo appena si intuivano dietro la freschezza dell'invenzione, e attingendo dall'altro lato a una sacralità, a una severità rituale che, per purezza e intensità, trova pochi riscontri sulla scena internazionale. Claudio Remondi e Riccardo Caporossi hanno l'indefinibile ma evidentissimo spessore artistico dei grandi creatori di teatro, dei grandi evocatori di fantasmi della mente che, come Kantor, o Pina Bausch, non hanno bisogno di piegarsi ai condizionamenti di un testo preesistente per comunicare emozioni e sensazioni allo spettatore non soggiacciono a parole o situazioni immaginate da altri, ma partendo da un disegno, da un'immagine, da una serie di gesti costruiscono

tutte intere le loro proiezioni dell'immaginario, in un processo di invenzione simultanea in cui le scene, gli oggetti, i movimenti degli attori, gli abiti, le luci, la presenza o assenza di suoni e di parole sono parte di un unico percorso interiore, dove nessuna componente è più importante delle altre. E questo spiega quel sentore di affinità, di contiguità che si respira fra il teatro di Remondi e Caporossi e certe immagini, poniamo, di Kantor, un'affinità o contiguità che non passa solo attraverso i come abiti neri degli attori o l'uso di determinati legnami.

Ma Remondi e Caporossi non sono soltanto impareggiabili artisti, sono maestri nel senso più pieno del termine, come si è potuto constatare dalla due esperienze che hanno condotto alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, dove li ho invitati praticamente da subito, da momento stesso in cui, quattro anni fa, ne ho assunto la direzione. Penso che soltanto dei maestri veri avrebbero potuto portare a termine con allievi fino a quel momento sconosciuti, nei tempi brevi e soprattutto nelle precarie condizioni produttive consentite da una scuola due progetti come *999999*, realizzato nell'inverno tra l'86 e l'87, e soprattutto *Passaggi*, presentato nella primavera dell'88 ad Asti e a Milano, e poi a Pontedera. Uno degli spettacoli più alti ed emozionanti quest'ultimo, che a mio avviso si siano visti in Italia in questi anni. Nel lavoro con gli allievi, Remondi e Caporossi hanno riversato tutto il loro abituale bagaglio di segni personali e di inconfondibili invenzioni espressive, mettendolo in qualche modo ulteriormente a punto, chiarificandolo e caricandolo di altri significati nel passaggio ad una generazione più giovane: l'ossessiva ripetitività spezzata da minime variazioni seriali, il gioco delle simmetrie e asimmetrie geometrico-matematiche, la poesia del silenzio, il senso del mistero cosmico ispirato da un oggetto estraneo, da uno spazio atipico, da gesti costrittivi ed enigmaticamente guidati da un'insondabile necessità. Una specie di approccio globale al teatro, in cui l'"insegnamento" andava sempre di pari passo con l'espressione di una visione del mondo, la trasmissione artistica con un forte impegno morale.

Non sono mancate, sulla completezza dell'apporto "didattico", di Remondi e Caporossi, le solite banali riserve di chi intende il teatro soltanto come testo, in merito al problema se vi possa essere un reale processo di formazione dell'attore che prescindere dalla parola. Come se il loro linguaggio scenico si riducesse ad una specie di mero teatro gestuale o teatro-immagine - come si diceva una volta - e non fosse piuttosto una struttura drammaturgica complessa e stratificata, in cui la parola non è tanto assente quanto piuttosto implicita, in qualche misura sottintesa. (E infatti a un autentico lavoro sul testo i due artisti sono arrivati, proprio in questo progetto a Santarcangelo che nell'esperienza con la Scuola affonda solide radici).

Ma per il resto tutto ciò che occorre alla crescita professionale e spirituale di un giovane attore è presente nel loro lavoro: il rigore estremo, la precisione quasi ossessiva di ogni minimo gesto, di ogni minima situazione, la concentrazione più assoluta, la intensità di una cerimonia sacrale, la capacità di evocare un grande spessore metaforico con mezzi scarni, essenziali. E se un rammarico mi rimane, è quello che i due non vogliano organizzare sistematicamente un loro metodo di addestramento dell'attore - come altri grandi maestri - perché troppo presi dall'urgenza creativa per pensare all'elaborazione di una loro personalissima "scuola".

Quando, vent'anni fa, vidi i loro primi spettacoli, mi capitò di pensare che un simile modo di fare teatro potesse nascere solo da una profonda cattiveria. Più tardi, conoscendo Riccardo e Claudio mi trovai a sorridere di quella mia impressione iniziale, visto che poche persone è dato conoscere che abbiano la loro dolcezza intellettuale, la loro immensa generosità umana e professionale. Poi li ho visti al lavoro con i ragazzi, e di fronte alla angosciante severità del loro impegno, alla loro torturante macerazione reciproca nelle fasi di realizzazione di un allestimento, mi son chiesto se in quell'antica sensazione non ci fosse qualcosa di vero: non certo perché Remondi e Caporossi abbiano in sé qualcosa di realmente crudele, ma perché - forse al culmine della maturità creativa - alta e sottilissima è divenuta la loro capacità di cogliere e di riflettere la crudeltà del mondo e di conseguenza la crudeltà del teatro.



A PASSO D'UOMO

di Remondi & Caporossi

Il 1990 è l'anno d'inizio di un progetto teatrale triennale, che verrà svolto con la collaborazione organizzativa di Santarcangelo dei Teatri d'Europa. Il finanziamento del Ministero dello Spettacolo; che lo ha riconosciuto come *Progetto Speciale*, permette di fondere strumenti tecnico-organizzativi-artistici e rendere concreta la finalità di questa proposta. Questo progetto è la logica conseguenza del lavoro, da noi svolto, nei due anni passati, con giovani attori e dall'incontro con allievi-attori all'interno della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano. Pur lavorando prevalentemente in maniera segreta, in stretto legame autore-attore in rapporto all'oggetto, non sono rari i momenti in cui la nostra esperienza ha compreso la partecipazione collettiva. Oggi questi episodi che hanno sempre più rivelato, nel tempo, il loro aspetto fenomenologico, sono stati articolati in un programma nel quale prevale la volontà di una diversa concezione di fare teatro. Si è costituito un cast con l'intenzione di formare un nucleo base di attori, partecipi dell'intero progetto, al quale si aggiungeranno le necessarie, particolari presenze riferite a ciascun spettacolo. Il progetto si articola in tre momenti differenziati, consequenziali e al tempo stesso autonomi e complementari.

Il progetto nasce dalla necessità di stabilizzare un lavoro teatrale, che per la complessità e la composizione (apparentemente suddiviso in tre precise fasi) richiede una appropriata durata; le fasi, finalizzate a tre momenti spettacolari, prevedono singolarmente lo sviluppo annuale. Tutti gli aspetti deducibili da questa esposizione sono subordinati al principio per il quale *la concezione dell'insieme precede quella delle parti*.

Un insieme di ragioni che vanno dal concepire un progetto teatrale preventivamente l'attuazione secondo la forma (organizzativa-artistica) corrispondente, a dichiarare la ricerca, non fine a se stessa, ma come approfondimento e maturazione di ciò che si intende rappresentare. Da una attenzione verso i ragionamenti al modo adatto per definirli scenicamente; dalla giusta valutazione dell'idea che muove il progetto, all'azione che si manifesta allo spettatore attraverso l'espressione del linguaggio teatrale come prolungamento dell'idea.

Una proposta di lavoro che è in continuo riferimento con se stessa, in cui il tempo e lo spazio hanno come unità di misura il *passo dell'uomo*. Il passo commisura il percorso operativo con una tipologia spaziale sullo schema semplice, ma fortemente individuato, di un ipotetico luogo che farà da sostrato, infatti i tre momenti di lavoro si appoggiano su una concezione architettonica di base tale da portare ad una forma organica l'intero progetto. Questo luogo ideale viene identificato con l'edificio "sacro".

"Sacro" come parola-immagine che per estensione viene qui riferita

alla umanità errante che cerca, che soffre, che tenta di acchiappare, nella quotidiana ribellione del pensiero, in solitudine, l'idea assoluta della propria natura. Pensiero del sacro che assurge alla "povertà" dell'uomo come stato contemplativo di fronte al debole pensiero di confessare a se stessi e ancor più dimostrare che si è nati alla vita casualmente in forma di uomo.

Ogni fase di lavoro prevede lo spettacolo. Ciascuna unità potrà essere letta come evento singolo, ma è simultaneamente legata e dipendente al programma complessivo. Ogni parte individua una propria argomentazione, in congiunzione alle altre completa la tesi progettuale rapportandosi contemporaneamente al percorrimiento assiale del luogo. Su questo percorso, a passo d'uomo, nei punti nodali, *Paradiso, Navata, Presbiterio*, coincidono le incognite del nostro "racconto".

Altro elemento unificatore dei tre momenti, sono i *Sei Personaggi* pirandelliani, custodi del gioco ontologico e compagni di strada, le loro presenze esclusive dominano l'intero progetto. In qualità di essere personaggi si "calano" nello spazio scenico, lo attraversano come azione reale di uomini reali, percorso obbligato verso l'autorappresentazione. La scena è il luogo del loro apparire e come costanti immutabili svelano della loro metamorfosi.

L'edificio

L'edificio sacro che viene preso in esame è il luogo di assemblea e di culto all'origine della sua formalizzazione, quando una minoranza oppressa, della quale sarà manifestazione di autorità dogmatica e spirituale, si trovò di un tratto libera di esprimere l'aspirazione a dotare la vita di un nuovo significato. L'opera spaziale e figurativa testimonia tra la cultura greco-romana e quella bizantina e la comunità nascente contribuì alla restaurazione dell'antica civiltà mediterranea.

Alla crescente affermazione fa riscontro la formazione di un repertorio di tipo edilizio tratto da forme, soluzioni strutturali e sistemi figurativi già esistenti (un tipico esempio è l'impianto basilicale: luogo di autorità e ordine sociale applicato nei mercati, negli edifici amministrativi, nelle sale del trono, negli edifici del culto). All'architettura maestosa del mondo greco-romano succede un'architettura che propone significati ed intenzioni interamente nuovi. Focalizzeremo l'attenzione sulla concezione tipologica longitudinale con la sua calcolata gerarchia formale distribuita secondo l'asse processionale. Uno spazioso condotto che stabiliva il camminamento verso la lontana parete di fondo, opposta a quella d'ingresso. Tutte le linee e le forze che controllavano l'edificio erano al servizio di questa elementare direzionalità.

La ricca nomenclatura riferita a spazi e parti definiti chiaramente, l'uno



legato all'altro secondo una concatenazione e una sperimentazione formale sempre più complessa, configura un'interpretazione architettonica di una realtà posta oltre la conoscenza umana. Una nomenclatura riferita alla sedimentazione a *passo d'uomo*, lungo un ideale percorso, di un rituale simbolico che va dalla iniziazione al gioco rappresentativo del dramma liturgico. Mediante la successione di aree definite e nettamente distinte si attuano i rapporti di distanza e di separazione tra celebranti, adepti, iniziati e penitenti.

Perché una simile scelta come trama unificatrice dei tre momenti spettacolari?

Perché, luogo di precisa destinazione, l'edificio culturale è un termine di riferimento estremamente rappresentativo. Permette di cementare le tre unità di questo progetto sulla base di un confronto interpretativo con l'ambientazione scenica dove ospitare, ciascuno a suo modo, i tre momenti spettacolari volti anch'essi ad esprimere il dramma dell'uomo in conflitto tra la rappresentazione simbolica e spirituale del mondo reale, il suo nascere alla vita e il confronto con il proprio simile.

Naturalmente questa relazione è di natura strutturale: i tre momenti progettuali vengono "calati" sull'impianto assiale che asseconda il percorso ideale dove far succedere le varie fasi in rapporto agli spazi articolati sul camminamento longitudinale dell'edificio.

Sinteticamente individuiamo le tre parti spaziali dell'edificio culturale con le quali prefiguriamo lo spazio ideale dell'azione teatrale: *paradiso, navata, presbiterio*.

prima fase: il Coro

Il Coro inteso come nucleo originario del dramma, contorno apparente in forma di recinto che la tragedia traccia intorno a sé per conservare il terreno ideale e isolarlo dalla contaminazione del mondo reale. Come il presbiterio, nell'edificio culturale, separato dall'assemblea dei fedeli mediante recinzione, sottolinea il concetto di sacralità del luogo. Corona di uomini come figura capace di circoscrivere nel piccolo la problematica rete di relazione con il tutto. Lo spazio di riferimento progettuale rispetto al luogo ideale, l'edificio basilicale, è il *Paradiso*: atio porticato destinato ai catecumeni. È la soglia della transizione tra il mondo reale e il mondo della rappresentazione. Il luogo dell'attesa dove maturare la consapevolezza reale del proprio essere l'uno e l'altro. Un rapporto che investirà la presenza dell'attore, ne determinerà il comportamento, la recitazione e l'abbandono allo svolgimento spettacolare cui il passaggio dei sei personaggi pirandelliani conferirà contorni ombreggiati di dubbio. La scrittura drammaturgica si muove dagli eventi della vita i quali ci investono con sempre maggiore impeto,

verso i quali l'indifferenza o il ruolo di testimoni inermi costerna e atterrisce. In particolar modo l'ideazione dello spettacolo trae ispirazione da un soggetto (per il cinema o la televisione) mai rivelato, ma conservato segretamente. Un fraseggio verbale balbetta lo scontro tra Admeto e il padre Ferete tratto dall'*Alceste* di Euripide. L'edificio culturale di riferimento già afferma la sua concezione spaziale dettata da regole che ne ordinano la distribuzione sulla base di un principio simbolico. Altrettanto l'*Alceste* di Euripide si afferma allo stadio della tragedia che ne decreta la morte in rapporto alla tradizione storica che individua il Coro come origine della tragedia.

seconda fase: il mito, sorge sulle ceneri della storia

Argomento: la *Leggenda*. L'idea pura del mito non investito dalla contaminazione culturale sia laica che religiosa tale da conservare tutti i presupposti del racconto, della favola; della storia epica, popolare insinuandosi in qualsiasi pretesa realtà storica che può attraversare come un racconto senza fine. Verrà presa in esame come soggetto drammaturgico la *Leggenda della vera croce*.

La scelta di questo racconto nasce dal fatto che la concatenazione degli episodi compongono un itinerario altamente rappresentativo. Stimolano l'immaginazione a montare il materiale narrativo di un soggetto complesso e ricco di implicazioni simboliche nonché di riferimenti concreti, che attraversa realtà storiche diverse. La materia della *Leggenda della vera croce* proviene da vari fonti di origine medievale, le quali hanno dettato rappresentazioni pittoriche come i cicli di affreschi di Agnolo Gaddi in *S.Croce* a Firenze, di Cenni di Francesco per *S. Francesco* ad Arezzo e di Piero Della Francesca per *S. Francesco* ad Arezzo. Il ciclo più rappresentativo, perché investe una concezione pittorica straordinaria, esula dalla traduzione didascalica e dallo stretto senso religioso degli eventi ed è quello di Piero Della Francesca. Il testo sul quale si basa per organizzare le scene della narrazione è la versione fornita da Iacopo da Varagine nella *Leggenda Aurea*.

Lo svolgimento pittorico del tema intreccia l'aspetto devozionale della tradizione iconografica maturata soprattutto nell'ambito francescano con i grandi avvenimenti storici che nel quattrocento (periodo in cui la leggenda è ancora un soggetto prediletto) animano il mondo politico-religioso. Queste brevi note vogliono solo mettere in risalto la fonte ispiratrice del secondo momento spettacolare, cioè il materiale narrativo scritto della leggenda. Mentre il ciclo degli affreschi sarà un tema di confronto con l'organizzazione della composizione scenica, la scelta e il montaggio narrativo degli episodi e la natura del linguaggio relativi all'allestimento teatrale.



Il luogo di riferimento progettuale è la *Navata*. Spazio interno che definisce la tipologia longitudinale. Parte dell'edificio destinata all'assemblea in cui si incunea, in determinate soluzioni, l'area presbiteriale. La messa in scena come unica inquadratura, percepita dal pubblico, all'interno della quale verrà strutturata e sviluppata l'azione nella dinamica del montaggio. L'asse longitudinale diviene la coordinata sulla quale sarà elaborata la figura spaziale, oggetto della rappresentazione.

terza fase: il trionfo, ultimo stadio del progetto.

L'argomento coincide con la rappresentazione: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello.

Luogo di riferimento progettuale: il *Presbiterio*.

L'area terminale della navata costituita dall'abside e separata dall'assemblea dei fedeli mediante recinzione. Nucleo vitale dell'edificio, accoglie le funzioni fondamentali che, all'interno del perimetro, scandite da un vocabolario liturgico, definiscono le prassi rituali. Nel centro ideale dell'area presbiteriale, l'officiante, attore tragico, recita. Al di là dell'attività strettamente teatrale, il progetto si propone all'attenzione di studiosi, docenti, critici, professionisti delle varie discipline teatrali, ognuno nel proprio specifico e nel proprio ambito operativo (possibili contatti con Istituti, Università, Scuole di Teatro ecc.) nella prospettiva di approfondire la sviluppo formale e linguistico. Si propone, inoltre, all'attenzione alla RAI TV per l'apporto della documentazione visiva. Si suggerisce la realizzazione di un programma che asseconi e completi il progetto sul piano dell'immagine coadiuvando il lavoro spettacolare e lo studio complementare. Uno sguardo che oltre ad essere semplice documentazione, trovi il giusto punto di osservazione perché risulti un termine di contributo e di trasmissione nel fare cultura.

Per la prima fase del progetto è stato indicato il soggetto di un film (inedito) come ispirazione dello spettacolo. Si potrà prendere in esame l'eventuale realizzazione, risultando il film una parte indipendente. La raccolta di tutto il materiale prodotto (diversificato ed esauriente per ogni fase) ha già interessato un Editore. La partecipazione editoriale si risolverà con la pubblicazione di un'opera.

L'intenzione è quella di costituire una rete di interesse in modo da far risultare il progetto, nella sua realizzazione, un sistema organico di collaborazione: ogni mezzo e ogni modo studiati per la loro efficacia rappresentativa.



CORO

di Remondi & Caporossi

regia, scena e costumi

Remondi & Caporossi

assistenti alla regia

Fabio Biondi, Michele Sigurani

luci

Paolo Rodighiero

oggetti di scena

Alessandro La Motta

costumi

Atelier Giordano - Cerasolo di Coriano

organizzazione

Walter Valeri

assistente

Roberto Gabellini

in scena

Gaetano Aronica, Laura Banfi, Fabio Biondi, Riccardo Caporossi, Barbara Caviglia, Nicoletta Corradi, Flavio Cova, Daria De Florian, Pier Giorgio Foti, Massimo Grigò, Gabriella Guerrieri, Saverio La Ruina, Mauro Maggioni, Claudio Remondi, Gianluca Reggiani, Michele Sigurani, Marina Tufo, Lucia Viglianti, Luigi Zuolo

Sferisterio 20 - 21 - 22 / 27 - 28 - 29 luglio 1990



E se la scena fosse una mangiatoia...?

di Nico Garrone

Provate ad immaginare una versione apocrifa, diversa della favola natalizia. Immaginate, ad esempio, che la grotta con la mangiatoia sia in realtà un piccolo appartamento, un buco alla periferia di una città di provincia. E immaginate che, al posto della stella cometa, uno zampognaro suonando la sua piva arrivi nella notte in quella casa. Sipario. La parete come per incanto si apre e mostra all'interno non il bue e l'asinello, non la Madonna e San Giuseppe accanto alla mangiatoia, ma tre agitatissimi immigrati senegalesi, tre *vu cumprà* che hanno in mano l'affare della loro vita, il Redentore, il divino Bambinello da vendere, magari alla televisione.

Pensate a Mino Damato e all'Arca. Perduta, alle voglie di Berlusconi pigliatutto, all'ingordigia umanitaria di Donatella Raffai per un numero speciale di *Chi l'ha visto?*.

Un affarone d'oro. Anche perchè sta per arrivare lì, nella grotta-appartamento, il faccendiere, l'intermediario per conto di un certo Raul di questo colossale business natalizio.

Ora immaginate un'altra correzione all'archetipo del Presepe: sulla tavola di formica di quel monolocale che fa un po' le veci della mangiatoia c'è, al posto del Bambinello, una curiosa bambina con delle grandi orecchie asinine, una bambina che potrebbe ricordare Pinocchio nel Paese dei Balocchi sul punto di trasformarsi in asino. Anche lei come il Redentore è scesa sulla terra per offrirsi in espiazione dei mali e dei dolori del mondo; anche lei è condannata dalla sua natura asinina, o divina ad ascoltare tutti i lamenti del mondo, perfino quelli scritti sui muri dei gabinetti pubblici. E' un Cristo di sesso femminile, o ermafrodita, pare; e somiglia più ad una divinità di qualche culto pagano, africano, che al dio della nostra religione cristiana... Il suo olocausto, il suo sacrificio probabilmente non si consumerà sulla croce, ma nel piccolo schermo televisivo, ultima versione del kafkiano Teatro Naturale di Okaoma.

Ma c'è tempo. Torniamo nell'appartamentino dove l'affare si è concluso e i tre poveri *vu cumprà* hanno dovuto a malincuore, per necessità, assumersi l'ingrato ruolo di Giuda intascano non i trenta denari ma il milione e qualche cosa di più che per i poveri rappresenta, come per Bonaventura, il simbolo della ricchezza, o almeno di una certa tranquillità di stomaco garantita. Ebbene qui si verifica un rovesciamento capitale: il sogno, la favola natalizia si trasforma in un incubo pauroso; cadono, svaniscono le pareti della casa sostituite dal telone di un circo un po' infernale, il circo Watussi; l'uomo bianco cambia colore, viene dipinto di nero da un Arlecchino molto, molto famelico, portato in giro per la pista su un trono-carriola da burla e sottoposto a minacciose indagini, richieste di visti e permessi di soggiorno dai *vu cumprà* che hanno indossato l'uniforme dei carabinieri-

ri; mentre la bambina con le orecchie d'asino volteggia per aria e sembra guidare dall'alto, tirare i fili della regia di quel cerimoniale carnevalesco, di quel farsesco scambio delle parti tinto di nero in tutti i sensi.

Come tutte le favole anche le favole natalizie hanno una morale e a tirarla, a chiudere questa rappresentazione in bilico tra il sacro e il profano con la tradizionale Cantata dei Pastori è lo zampognaro Giordano che passa in rassegna statistica, tipo Censis, le "infinite minuziarie" della Divina Provvidenza dando un agghiacciante quadro generale delle cose in questo nostro pazzo, pazzo mondo alle soglie del Duemila prima della nascita, dell'avvento di quella bambina-asino di nome Fatima... Naturalmente stiamo sempre e solo sognando.

Chi mi sta leggendo avrà capito che ho cercato di raccontare, o di ricordare, *Siamo asini o pedanti?* come l'ho visto io, ritoccandolo leggermente con l'immaginazione. Non so se Marco Martinelli sia d'accordo con questa mia lettura in chiave di rappresentazione natalizia, non ne abbiamo mai parlato e lui si è sempre limitato a definire *Siamo asini o pedanti?* come una *farsa filosofica*, o in una lettera che mi aveva spedito da Dakar dove lo spettacolo era stato rappresentato al teatro Daniel Sorano e all'Università *commedia dell'arte di fine millennio*. Se ho forzato un po' la trama, se ho allargato le maglie dell'interpretazione simbolica e mi sono dilungata nel racconto è perchè lo spettacolo, il racconto dello spettacolo, si presta ad esemplificare quello che le Albe, moltiplicando per sette le *t* chiamano il loro *teatro politittttico*.

Marco Martinelli in un capitoletto di *Ravenna Africana*, un libro che raccoglie il testo del loro precedente spettacolo *Rhu Romagna + Africa uguale* ed una serie di interventi vari, materiali di lavoro, scambi epistolari, testimonianze di amici e critici, elenca in maniera semiseria sette possibili risposte all'enigma di quelle sette *t*. Più che risposte teoriche sono delle libere associazioni, delle metafore poetiche, una sorta di manifesto sul suo modo di intendere e di fare teatro. Dice, ad esempio, "è umor nero", oppure è una "licenza poetica"... "è l'errore di un tipografo impazzito"... "è l'arrotarsi del grido sui denti e sulla lingua, sulle *t* come lame"... oppure è sapere che non possiamo cambiare il mondo (leggi Rivoluzione)... ma curare qualche ferita, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se domani scoppiano le bombe, aver cure agli amici, scrivere certe lettere anziché altre (leggi Rivoluzione)...". E nel primo paragrafo del decalogo sul teatro "politico" riporta l'etimologia del *politittttico* con due *t* destinato agli altari delle chiese: un oggetto sacro "dalle molte piegature".

Così come molte piegature, molti piani sovrapposti e incrociati si possono trovare nella farsa, nel racconto apparentemente semplice e

lineare di *Siamo asini o pedanti?* e negli altri spettacoli del gruppo. Esiste sì uno scontro fra asini e pedanti (*siamo uomini o caporali?* diceva Totò); ed esiste una scelta di campo precisa fra i due emisferi, quello bianco e quello nero, una scelta così precisa netta da essere addirittura manichea: di qua i buoni, di là i cattivi. Ma poi ci accorgiamo che quello scontro, quella dialettica dei contrari, degli opposti non si risolve in un teorema di buon comportamento politico, o ecologico, visto che il "verde", non da ora è uno dei temi principali degli spettacoli delle Albe. Se mai è una scelta di buon meticcio artistico dove presa posizione dalla parte dei neri, dei *vu cumprà*, dei marginali, degli "sciancati" di Majakowski o del *Sudd* di Leo De Berardinis che a Marigliano faceva scontrare anche lui, lui per primo, Schoenberg o Charlie Parker e la sceneggiata, la risata e il chianto, come una molotov politica e poetica e profetica, si cerca di ricostruire, incollando i frammenti sparsi, i pannelli sparsi, quell'oggetto sacro e dalle molte piegature cancellate che è la vita, o il presente, la realtà che stiamo vivendo.

Per dirlo ancora una volta attraverso le parole di Marco: "la mescolanza degli opposti genera il politittttico", perchè mescolare gli opposti è segno di vitalità: sacro e profano, magia e razionale, corpo e scrittura, e quindi nero e bianco, la lingua di Dante e la televisione e le lingue dei villaggi, wolof e romagnolo, il tragico e il comico... perchè amputare? Tutto rientra nell'esperienza vitale, tutto si gioca attraverso i contrari, e Totò ci appare un severo maestro del teatro del Novecento, e Artaud un feroce e impareggiabile umorista..."

Il *politittttico*, faccio ora un po' di storia del gruppo, non è stata l'idea di partenza, originaria, delle Albe. Ma una sorta d'illuminazione a posteriori venuta dall'esterno. Le Albe allora, siamo all'inizio degli anni '80, erano formate da quattro persone, Marco, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni che dopo aver fatto parte di un altro gruppo locale, la Linea Maginat, se ne erano distaccati dando vita alle Albe di Verhaeren, nome piuttosto impronunciabile, questo Verhaeren, di uno scrittore simbolista belga autore di un lavoro teatrale *Albe*, che si rappresentava a Mosca negli anni della Rivoluzione d'Ottobre. Il *politittttico* non era stato ancora teorizzato, ma era già nella vocazione teatrale del gruppo, evidentemente. La loro prima impresa, comunque, fu quella di allestire fra l'83 e l'85 un *Cantiere Dick*: Dick come Philip Dick uno scrittore californiano di fantascienza da cui Marco Martinelli che era nel frattempo diventato la penna, il drammaturgo del gruppo, prese spunto per tre spettacoli: *Mondi Paralleli*, *Effetto Rushmore* e *Rumore di acque* dove in una Ravenna proiettata nel 3000, dopo la bomba e dopo la Terza Guerra Mondiale, con qualche resto del passato storico, semi-sommersa dalle acque inquinate,



ingrigita, popolata di replicanti, sopravvive, è il caso di dire, ancora un uomo, un tale Galy Gay che sfugge alla generale infelicità senza desideri: lui vuole un elefante, e vero per giunta, non una copia artificiale...

Io quegli spettacoli non li ho mai visti, non sapevo nulla dell'esistenza delle Albe di Verhaeren, ma un critico, un cronista teatrale come me di Ravenna scrisse che *Rumore di acque* (in fenicio *Rha-ama*, l'antichissimo nome di Ravenna quando, come viene ricordato, la città "era un villaggio di palafitte sull'acqua, una Venezia grigia e legnosa"), quel critico, dunque, scrisse che si trattava di teatro politico perchè in fondo parlare dei desideri, dei "desideri infiniti" che abitano il cuore e la mente degli uomini è far teatro politico. O *politittttico* come preferirono esagerare le Albe raccogliendo al volo il suggerimento. Del resto quel *politico* non li doveva cogliere troppo di sorpresa perchè se lo scenario fantascientifico di Dick occultava, rinviava a suggestioni beckettiane, Brecht era stato direttamente citato e chiamato in causa attraverso il personaggio di Galy Gay, il sognatore di elefanti, preso di sana pianta da *Un uomo è un uomo*. Marco che ama soprattutto il Brecht dei testi giovanili e il Brecht poeta, come mi ha detto in un'intervista, lo considera "un padre con cui fare i conti". E a saldare il filo di questo rapporto a distanza, di questa parentela adottiva c'è anche un singolare legame anagrafico: Brecht è morto nello stesso giorno il 14 agosto 1956, in cui Marco nasceva...

Dopo la triologia dickiana le Albe, che avevano deciso di abbandonare per strada il poco pronunciabile signor Verhaeren, prendendo per la coda il desiderio dell'elefante di Galy Gay si misero in viaggio: un viaggio ancora completamente mentale, con il circo Watussi "simbolo di una nergitudine disperata vagante per piazze e cortili della pianura padana". Lo spettacolo si chiamava *Confine* ed era ispirato ad un omonimo libro di Marco Belpoliti sulla vita e i personaggi, i freaks dei circhi di quartordine; e ad interpretarlo sulla scena erano lo stesso Marco con la faccia tinta di nerofumo nei panni del Direttore insieme ad Ermanna Montanari, Raffè, una specie di Gelsomina tuttofara, un po' schiava, un po' "numero" straordinario da luna-park artaudiano: pesce-fachiro crocifisso, cucciolo di balena bianca ballerino...

Per le Albe *Confine* rappresenta davvero una linea di confine, uno spartiacque tra il prima e il dopo perchè il telone di quel microcirco che Ermanna Montanari aveva ripreso dai suoi ricordi d'infanzia in campagna, a Campiano, dove i suoi parenti contadini usavano proprio quel tipo di telone per coprire le barbabietole da zucchero (e durante la guerra ci coprivano i carriarmati), quel telone e quel microcirco già un po' afroromagnolo diventano il trampolino di partenza dei loro spettacoli e viaggi successivi. Viaggi che non sono necessariamente degli

spostamenti geografici o temporali. Ad esempio il lavoro seguente, *Brandelli della Cina che abbiamo in testa* pur prendendo spunto da un racconto dello scrittore cinese Lu Hsun, *Diario di un pazzo*, la storia di un uomo, di un giovane uomo convinto che il suo villaggio sia popolato di cannibali vogliosi di mangiarselo, viene ambientato non in Cina o in Africa ma proprio a Ravenna, e nello stesso anno della rappresentazione, il 1987.

Ma ormai il Circo Watussi è pronto ad accogliere non solo romagnoli tinti di nerofumo o paranoie cinesi romagnolizzate. Sulla scia di una scoperta scientifica che sembra una trovata di Radio Alice o di Frigidaire (la tesi basata su prove e rilevamenti geologici del professor Franco Ricci Lucchi dell'Università di Bologna, secondo la quale il sottosuolo della Romagna sarebbe formato da una zolla di terra staccatasi anticamente dall'Africa) le Albe architettano il loro *Ruh-Romagna + Africa uguale* dove per la prima volta sulla scena coabitano le Albe bianche e le Albe nere. E' l'epoca in cui cominciano a verificarsi sulle spiagge dell'Adriatico i primi episodi d'intolleranza, razziale verso i *vu cumprà*, e loro scritturano, andandoli a trovare in una comunità di ex-drogati ed immigrati di colore senza fisso domicilio, tre autentici *vu cumprà* senegalesi. Come Sebastiano Devastato un vero "pezzo" di Marioglio e del *Sudd* messo sulla scena, in scena da Leo de Berardinis, anche i tre attori delle Albe nere, più che recitare una parte rappresentavano loro stessi. Modu, Iba e Mor, il nuovo terzetto entrato a far parte da oltre un anno stabilmente del gruppo con lo spettacolo *Siamo asini o pedanti?* vanno oltre, s'integrano maggiormente con la finzione scenica: dopo aver recitato nella prima parte il loro ruolo naturale di *vu cumprà*, indossano nella seconda parte più onirica, fiabesca, le uniformi della Benemerita e la casacca variopinta di Arlecchino.

Un'altalena della vita e della scena, dentro e fuori la rappresentazione, che il soggiorno di due mesi in Senegal, il primo viaggio vero in Africa dopo tanti elefanti desiderati e viaggi immaginari senza mai staccarsi dalle radici romagnole, ha spinto nuovamente verso l'alto: *Lunga vita all'albero delle Albe bianche*.



Lunga vita al teatro!

di Marco Martinelli, Ermanna Montanari

E' festa, quando arriva la Parigi-Dakar. *Place de l'Indépendance*, il cuore della metropoli senegalese, si riempie di accattoni, nani, prostitute, venditori ambulanti, poliomelitici, tutto il popolo minuto di Dakar si dà convegno per il gran giorno: arrivano i polli! Polli sorridenti, facce di polli da pubblicità, polli che hanno corso "l'avventura" nel deserto polli orgogliosi, trionfanti, un po' stanchi, forse, ma felici. Polli felici! Dall'alto delle moto e delle auto, i polli sorridono alla marea nera di facce lì in basso, marea "a piedi", marea a sua volta sorridente, e ignorano, i polli intendo, che quel sorriso cela un'ossessiva domanda: come ti spennerò, pollo bianco? L'Ambasciata italiana, il giorno dopo l'arrivo della Parigi-Dakar 1990, era gremita di spennati volatili, derubati di documenti e milioni. Alcuni bastonati. Uno stipendio di domestica, a Dakar, si aggira mediamente sulle 60.000 lire al mese: pensate che occasione, "trovare" nel portafoglio di un avventuroso galinaceo tre o quattro milioni! E' festa grande, a Dakar, quando sbarca la miracolosa tecnologia dell'Occidente.

Nel suo *Dictionnaire de la negritude*, alla voce "Schiavitù", Mongo Beti, tra i più importanti romanzieri africani, rileva che la schiavitù dei Neri da parte degli Europei è il fatto meno considerato della storia degli ultimi quattro secoli. Come dargli torto? Tale mostruosità, sulla quale l'Europa ha edificato ricchezza e potere, appare tanto più occultata, se si pensa alle dimensioni epocali del fenomeno, a confronto del quale il genocidio hitleriano degli ebrei sembra un episodio "minore": Hitler figlio "illegittimo" di un'Europa a caccia di "esseri inferiori". (Lo stesso Voltaire sembra abbia acquistato delle azioni di una società negriera!). Dal 1500 alla metà dell'800, le energie di un continente (Africa) sono state deportate, "immigrate" a forza, per diventare forza-lavoro in condizioni di schiavitù assoluta in un altro continente (America), tutto questo al fine di arricchire il continente (Europa) che ha messo in moto questo triangolo della morte e della disperazione. Ma non è finita lì! Alla tratta e alla schiavitù è seguito il colonialismo: nel 1885, a Berlino, le potenze europee si spartirono l'Africa fino all'ultimo centimetro di terra: ci pensò l'Italia, "nazione proletaria", ad arraffare poi quel che era rimasto libero.

Ma non è ancora finita lì! L'Africa è indipendente da appena 30 anni (più o meno), e già abbiamo inventato raffinati strumenti di tortura neocolonialistica: scambio ineguale, Fondo Monetario Internazionale, faraonici e inutili, anzi dannosi, progetti di cooperazione. «Sarebbe meglio chiamarla "sostentamento alle nostre imprese": eh sì, erano meno poveri 30 anni fa, prima del nostro arrivo» ci ha spiegato a Dakar un ingegnere italiano, responsabile di grandi progetti di cooperazione in Senegal. Schiavismo, colonialismo, neocolonialismo:

cose risapute, berciano i pedanti e i cinici, che ritengono sufficienti, davanti a tali orrori, alcune paginette di scuse sui manuali di storia. E' facile rimuovere, soprattutto per chi su quei "secoli bui" ha edificato l'attuale ricchezza: ma se guardate il mondo da Pikine o Guediawaye, le bidonvilles che accerchiano Dakar, se lo guardate dalla terra arida di Louga, anziché dai ghetti dorati del Club Méditerranée, il paesaggio vi apparirà rovesciato, riabituandovi a un uso meno pedantesco della memoria storica. L'Africa è come un pugile: per 14 riprese gli hanno legato le mani dietro la schiena, massacrando di pugni, adesso gli resta l'ultimo round, e "sembra" che le sue mani siano slegate. Forza, combatti, adesso sei libero e indipendente! L'Africa è quel pugile suonato.

Va bene, adesso parliamo di teatro.

Premessa: le Albe non fanno teatro politico, perché tutto il teatro è politico, il nostro come quello degli Stabili o di Garinei-Giovannini. Fine della premessa. Andando avanti: il teatro è un rito di vitalità, universo complesso di segni, dove le metafore si fanno carne. Il teatro racconta la Storia, anche quando la elude. Il teatro è filo-sofia, speranza, disperazione, sorpresa, groviglio di idee, sentimenti, conoscenza. Il teatro è un pasticcio di corpi e di cervelli, lavoro d'arte comune, dove gli attori sono co-autori insieme a chi scrive la "fabula", perché macinati tutti dallo stesso Mulino.

Perché solo cinema e letteratura possono raccontare il fine millennio? Non lasciamogli questo privilegio. Riabituamoci a un teatro di narrazione, di personaggi, di idee. Pasolini, grande padre, diceva bene nel suo *Manifesto*: voglio un teatro di idee, contro la chiacchiera dominante. Ma non di sole idee c'è bisogno, perché il rischio del "litterario" è un rischio mortale per la scena: il teatro è di carne, è il segreto dell'attore che rischia se stesso, animale anomalo, buffone, marionetta sacra. (Questo Pasolini non l'aveva capito, almeno nel *Manifesto*.) E che cosa, ancora? Il teatro diverte. Il teatro è lo spettatore, non il borderò. Il teatro è fare all'amore con lo spettatore, fuor di metafora, fare all'amore con: impeto erotico. Non voyeurismo, ma vibrazione estetica collettiva. Ci muove il desiderio di una Commedia dell'Arte di fine millennio, di una rinnovata sensibilità elisabettiana. Siamo fuori dal Tempo? Peggio per lui. Abbiamo faticato assai, a tenere in piedi questa comunità interetnica! Dal 1987 lavoriamo in scena insieme a giovani immigrati senegalesi, intrecciando drammaturgia bianca e danza nera, lavoro d'attore e musicalità africana, dialetto della nostra terra e dialetti del Sud del mondo. Con i nostri spettacoli afro-romagnoli non abbiamo disegnato l'ennesima caricatura della "mia", "tua", "nostra" Africa: abbiamo al

contrario cercato di mettere a fuoco la "loro" Europa, il diritto degli immigrati di conquistare il vecchio continente in termini di dignità e solidarietà. Dopo l'entusiasmo degli inizi, le difficoltà materiali che assediavano un teatro indipendente come quello delle Albe ci hanno quasi sgretolato. Ciò non è avvenuto: ma abbiamo dovuto correggere il tiro (non nei "contenuti", meglio, nei paradossi del nostro linguaggio scenico, quanto nell'organizzazione materiale del rapporto interetnico), operare coscienti che i punti di partenza (quelli di chi, artista occidentale, sceglie l'indipendenza e accetta, di conseguenza, la povertà, e quelli invece di chi, immigrato, viene in Europa per sfamare una numerosa famiglia) sono radicalmente differenti.

Per ora la colla alchemica tiene. Fino a quando?

E' uno strano esperimento di "meticcio artistico", compiuto sotto i segni dell'"artificio" e del "miracolo". Ecco che *Lunga vita all'albero* è una storia di resistenza e di animismo. Ce l'ha raccontata un principe diola, una sera a Ziguinchor: eravamo seduti in cerchio, attorniti da grandi alberi di mango, e sorseggiavamo tè alla menta, il tè del "benvenuto". E' la storia di Alinsitowe Diatta, nata in Casamance, la regione animista del Senegal, nel 1920. A vent'anni, per oscure vicende che ci sfuggono, è a Dakar a fare la domestica: sente delle "voci" che le ordinano di tornare in Casamance, a liberare il suo popolo dal dominio francese. Alinsitowe ritorna e incendia i cuori contro la tirannia europea: gli anziani riconoscono i "segni" divini, e la proclamano regina dei Diola.

Analfabeta secondo i criteri scolastici francesi, Alinsitowe compie profezie che saranno confermate dagli scienziati decenni dopo. Non coltivate l'arachide per i Bianchi! grida, perché la nostra anima è il riso, e il terreno così diventerà sterile. Non tagliate gli alberi! Se tagliate gli alberi non pioverà più, e sarà la carestia! Da dove le viene questa "scienza"?

La predicazione dura tre anni: i francesi le danno la caccia e infine la scovano nel villaggio natale di Kabrousse: se non si consegnerà, l'intero villaggio sarà raso al suolo. La regina esce e si consegna. Deportata in Mali, le sue tracce scompaiono. E' stata uccisa? Il suo corpo non è mai stato ritrovato. C'è chi la ritiene ancora viva, un'ombra che esorta il suo popolo contro gli oppressori.

Quale "resistenza"? Quale "animismo"? Oh, ci sarebbe da parlare per ore. Qui non c'è spazio sufficiente per trattarne, ma entrambe queste parole ci trasportano "al di là" del teatro (o forse "dentro", nel cuore stesso del teatro), e si rivelano essenziali, in prospettiva, per il decennio a venire. Parole-chiave che, se ben utilizzate, ci spalancano forzieri divisioni, illuminazioni, conoscenza: un labirinto di fili sottili e

tenaci che legano Giordano Bruno e l'anarchia taoista, Caravaggio e Gandhi, Gregory Bateson e le cosmogonie africane, Ernst Bloch e René Dumont, Frassinetti e la letteratura encomiastica asinaria, e via di questo passo.

Ma, di questo, "altrove".

Abbiamo scelto le "montagne" di Torriana per *Lunga vita all'albero* perché sono un luogo aperto, alto e sopra c'è il cielo.

In Casamance abbiamo vissuto sempre all'aperto, nei luoghi chiusi si andava solo per dormire. Ci è capitato di mangiare accovacciati per terra, seduti attorno a un contenitore di riso dopo averne gettato al suolo una piccola manciata per gli antenati. Si respirava. E quando si viaggiava, a piedi, spesso si sostava sulle radici giganti delle ceibe. Tutto riportava alla terra ma, anche se in Casamance non ci sono montagne, la sensazione era quella di stare "in alto": Terra e Cielo in perenne, fertile comunicazione. Se attraversi la savana nella stagione secca vedi in lontananza i grandi alberi della foresta, e ti sembra di vedere le montagne: aquile e uccelli rapaci volano alti. I piedi sono attaccati alla terra, alla Madre: la testa tende al cielo, al Sole. Molte cose laggiù parlano delle origini: la religione degli antenati; se non la guardi con l'occhio spento-finto-allegro del turista, è presente e vitale, se gratti la vernice cristiana o musulmana ritrovi la magia dell'unità con il Cosmo, espressa nei feticci. Diola significa "viventi visibili": l'universo è, per loro, abitato da viventi "invisibili", cui i Diola rendono omaggio. Abbiamo scelto le "montagne" di Torriana perché anche il teatro di carne, teatro visibile, possa rendere lì omaggio al teatro invisibile, spargere a terra la sua piccola manciata di riso.

All'inizio ci strania vedere; accanto a ogni villaggio, un rudimentale campo da calcio: niente di più sbagliato. Perché in Africa, come scrive Maryse Condé, non c'è posto per le romanticherie. I pali di legno delle porte erano "veri" per la gente del villaggio come i legni dei feticci. Quella parte di Africa ci è apparsa in questa luce, né innocente e pura, né "definitivamente corrotta dall'Occidente" (quanti corvi, in giro...) ma sola, sola e drammaticamente viva, in movimento.

Siamo stati sfidati, a Etomè, dal gruppo teatrale del villaggio: e nella notte, in una piccola *maison des jeunes* in muratura, abbiamo rappresentato, alla luce scura di poche lampade a petrolio, noi la nostra farsa 'asinaria', loro un epico spettacolo sull'invasione musulmana della regione.

Né vinti, né vincitori: un altro teatro è iniziato alla fine del teatro, quando ci si è inoltrati all'aperto ballando in cerchio tutta la notte, bevendo vino di palma, ridendo. Alcune giovani diola impugnavano il bastone della fertilità, danzando ritmi frenetici, i piedi come trapani.

Non c'erano "scene per i turisti", o almeno non ci è parso: avveniva qualcosa di molto semplice tra i "viventi visibili" di pelle nera e bianca, dove nessuno voleva spennare nessuno, dove qualcuno aveva "fatto" qualcosa per l'altro, e insieme si abitava la notte.

Lì accanto, il bosco sacro: gli alberi che non devono essere tagliati.

Guai! Un diola è pronto, per loro, a uccidere e a morire. E' successo, succederà.

Ravenna africana, maggio 1990.



LUNGA VITA ALL'ALBERO maggio epico

di Marco Martinelli

in scena

Iba Babou, Luigi Dadina, Samanthé Alimah Mamudu, Ermanna Montanari, Maodiyaye N'Diaye, El Hady Niang, Massamba Niang, Mor Awa Niang, Giuseppe Tolo, Giacomo Verde

scenografia e costumi

Cosetta Gardini, Ermanna Montanari

pali degli antenati

Mauro Squarzone

musiche per sabar e tema

Albe nere

musica per zampogna fisarmonica ciaramella crallia

Giacomo Verde

assistenza musicale

Paolo Modugno

direzione tecnica

Luigi Dadina

promozione e organizzazione

Marcella Nonni, Cristina Ventrucci

manifesto

Casa Walden

regia

Marco Martinelli

si ringraziano

Angelo Babini, Lucia Cammelli, Claudio Cernesi, Boubacar Boris Diop, Maria Grazia Dondarini, Franca Mercato, Luigi Tartuoli

Anfiteatro Torriana 13 - 14 - 15 / 20 - 21 - 22 luglio 1990

**VOLTI
DEL CANTIERE
DAL 13 AL 15
LUGLIO...**

Elogio della distruzione

di Mauro Marras

"Uomini e animali imparano attraverso la paura". Sono la paura e il coraggio di andare incontro alla sofferenza che muovono i nostri destini, accelerano lo sviluppo della nostra esperienza. "Un processo conoscitivo legato all'orrore", anima il teatro di Heiner Müller: uno specchio rivolto all'insopprimibile violenza dell'uomo. Il drammaturgo della Germania dell'Est è vissuto sotto due regimi totalitari. Accettare o rifiutare nel loro insieme queste esperienze è una scelta relativa, anzi può essere consolatorio se non si vede quanto di autoritario c'è in noi. Il teatro più della letteratura illumina i panni sporchi, disarmo lo spettatore, ne svela il lato oscuro, il suo fascismo latente. Agita il sonno di chi rifiuta di comprendere la finitezza della propria 'umanità'. Lucia Falco, e con lei il Locomotivo Teatro, hanno raccolto la straordinaria sfida di Müller, e per lui dell'Amleto di *Hamletmachine*: l'elogio della distruzione come possibilità per svelare le contraddizioni, scoprire il sogno, dare ali al desiderio. Una linea *noire* che attraversa la drammaturgia tedesca, da Büchner a Bernhard. Afferma ancora Müller: "Si scrive perché si è interessati alla distruzione. Gli scrittori di teatro sono gente squilibrata, quindi persone poco equilibrate hanno bisogno del teatro. Quelli più equilibrati possono starsene a casa a scrivere romanzi".

Molti elementi accomunano Amleto con il Caligola di Camus: innanzitutto la stessa volontà di annientamento, lo stesso fine distruttivo. Caligola per sconfiggere gli dei si pone al di sopra di loro, convinto di possedere il destino degli uomini e di disporre a proprio piacimento. Inoltre, per entrambi, l'elemento che scatena la tragedia è l'incesto: Caligola impazzisce dopo la morte della sorella e amante Drusilla. Con la sua scomparsa viene a mancare l'amore e rimane soltanto la morte, l'imperatore sente la solitudine del potere, la vacuità della sua esistenza. Sente la fine avvicinarsi, e trascina nel suo declino tutti coloro che lo circondano, in un bagno di sangue e delirio. Ma la tragedia scatta soltanto quando sopravviene la consapevolezza che anche il dolore lentamente lo abbandona. "Ci fu un tempo in cui credetti di avere toccato il fondo della disperazione. Ma no, non era così! Si può andare più in fondo. E in fondo a tutto c'è una felicità sterile e magnifica". E ancora: "C'è una sofferenza ancora più terribile: quando ci accorgiamo che anche i dolori non durano a lungo... non mi resta più niente, nemmeno l'ombra di un amore, neanche la dolcezza della malinconia".

Dalla tragedia emerge una coscienza determinata, una follia lucida, e un'infinita purezza. Non è la follia di Erasmo, la panacea fatta di illusione e incantamento, ma del suo esatto contrario: è il prodotto del rifiuto per le convenzioni, della distruzione del castello incantato, dello smascheramento del senso comune. E' la purezza del mostro.

Lucia Falco è partita da queste premesse per elaborare il suo *Assunto Assurdo*. Tutti portiamo con noi microfolie, tare congenite, prodotte dal cocktail di famiglia e religione. "Il mondo mi è insopportabile..." diceva Camus, esprimendo con questo il malessere che ci pervade quando spostiamo l'occhio oltre le convenzioni, oltre l'accettazione della quotidianità. Famiglia e religione sono i guardiani di questa realtà, i custodi della tranquillità borghese. Il malessere che ogni tanto affiora si combatte con gli psicofarmaci, il disorientamento che ogni tanto ci prende si consola tra le braccia delle divinità.

Lucia Falco è vissuta a Revello, in provincia di Cuneo, dove fino a poco tempo fa si recitavano le laudi medioevali in latino per i riti pasquali. Una comunità molto tradizionale. Forse da questo nasce la volontà di liberarsi. Foucault ha espresso molto bene il rapporto fra religione e follia nel medioevo, la funzione di controllo della Chiesa. In Caligola la Chiesa è l'Impero, dove anche l'ufficiale è vittima delle convenzioni e dei riti. Caligola è la follia latente che ci appartiene, esprime la disperazione di voler vivere a tutti i costi, all'eccesso. Anche il finale esprime la profonda volontà di esistere dell'imperatore: dopo l'ultima coltellata dei cospiratori, trova ancora la forza di urlare "sono vivo!" con un ghigno disperato.

Ma il Locomotivo Teatro non rigetta la tradizione, anzi la persegue in senso filogenetico. Sembra voler scavalcare il rito per scoprirvi la mitologia del proprio passato, la sacralità della propria esistenza. Ma è soltanto attraverso l'orrore che si scopre il senso dell'esistenza, attraverso la sfida del rifiuto che si raggiunge il silenzio della verità. Come si svolge *Assunto Assurdo*? La scena è un manicomio, i personaggi Amleto, Caligola ed Elettra. Dato comune tra loro è l'incesto, il tabù più abietto, il delitto contro natura. Ognuno è chiuso nel proprio delirio, solo ogni tanto sono costretti a interagire rinfacciandosi a vicenda le ragioni della propria sventura. Momento centrale è la messa. Il rito di adorazione di Caligola-Venere nel terzo atto riveste i panni del rito cattolico e la preghiera del padre nostro si sporca di quella rivolta a Venere: "Tu che sei come una risata e un rimpianto, un dolore e un abbandono, insegnaci l'indifferenza che non è possedere alcuna verità... dacci oggi la nostra morte quotidiana..."

I due infermieri *deus ex machina*, arbitri inflessibili del gioco, mandano nel finale tutti a dormire tra le braccia del valium.

La gloriosa morte del tiranno si stempera in un sedativo oblio quotidiano. Forse, sembra dire il Locomotivo Teatro, neanche la follia ci libera dal desiderio di sollievo, dalla malia dei medicinali. Siano essi fisici o spirituali.

Lo spettacolo è stato supervisionato da César Brie, attore e regista sudamericano, ex attore di Barba, che vive ad Aradeo, in provincia di

Lecce. Il laboratorio è parte del Progetto Gaia, un programma di interventi operativi proposto da una associazione di gruppi teatrali torinesi. L'immagine di Gaia è presa da Lovelock, una biosfera capace di vivere soltanto se ogni elemento che ne fa parte "ha la facoltà e necessità di interagire con altri elementi singoli o riuniti in modo da costituire, smontare, muoversi, crescere, vivere insomma" (dal testo del progetto). Con questo documento i gruppi che si riconoscono in Gaia hanno inteso mettere il dito sulla piaga: il teatro ha perso la sua originaria funzione comunicativa per rivestire panni imprenditoriali. Chi vive di questo mestiere è professionista, chi non ne vive è amatoriale. Il rifiuto di questa netta distinzione porta alla proposta di connettere i gruppi, i singoli attori che tendono a crescere e migliorare la qualità del loro messaggio, e non si riconoscono nelle categorie ufficiali, ricreando un sistema gravitazionale, un nuovo *corpo celeste*. Questa nuova realtà ha bisogno, per mantenersi in vita, del dialogo con coloro che ritengono *portatori di sapienza teatrale* e di confrontarsi al proprio interno per mettere in comune le esperienze. Lavorare da professionisti, dunque, senza lasciarsi coinvolgere nei meccanismi del mercato. Un'utopia possibile? Certo, la professionalità intesa come affrancamento dalla necessità della sopravvivenza è una bella meta, alla quale non direbbero no neanche i protagonisti di Gaia. Tanto che qualcuno ha definito il progetto un *Cavallo di Troia* (con molta malizia) per espugnare la cittadella teatrale. A mio avviso, invece, Gaia intende soltanto espugnare le intelligenze pensanti, senza cavalli di legno ma come un ronzante moscerino, per ricordare e ribadire ancora l'evidenza tradita.



Assunto Assurdo

Che cos'è l'Assunto Assurdo? È una forma di meditazione sociale sulla nostra condizione umana, sulle vicende del nostro tempo che si toccano più profondamente. Il risultato dello spettacolo è dato dall'incontro tra Caligola e noi, filtrato attraverso le nostre verità, le nostre esperienze, i nostri rimpianti, le nostre claustrofobiche ossessioni. Ci sono dei motivi essenziali che ci sembrano vitali e denunciano perfettamente il nostro vivere nella società, potremmo chiamarle ferite, ossessioni che approfondiamo e intorno alle quali ci si rigira continuamente. L'Assunto Assurdo è l'espedito che offre agli attori la possibilità di sublimare creativamente le fobie, i deliri vissuti, protetti dall'humus che lo spettacolo crea, e dove queste conflittualità possono superarsi. Se il risultato è vero e sincero, diventa un riscatto atto a una redenzione alla quale tutti vi partecipano... e questo dà all'opera una coerenza organica vivente. Ciò che mi prefiggo è di passare attraverso i nostri riflessi socialmente condizionati per raggiungere il nucleo originale. Nelle psicosi ciò è possibile poiché le regole dei modelli comportamentali socialmente riconosciuti sono totalmente aboliti e socialmente codificabili in modelli comportamentali. Per esempio lavorando sulla schizofrenia, l'attore dovrà usare dei parametri elaborati attraverso la soppressione dei suoi freni inibitori. Nessuno di noi può dire cos'è bene o male, l'importante è credere in ciò che si fa. L'Assunto Assurdo per dire cosa? Questo non lo sapremo mai, o per citare Camus: "...questo mondo così com'è non è sopportabile...". Cosa cercare? Nel processo di lavoro cerco uno sviluppo conseguente e unitario degli attori. Più il lavoro è disomogeneo più il risultato è una forma credibile di profonda unità di metodo; questo processo verterà nel seguente modo: - fase di ricerca "scientifica", viaggio all'interno del proprio universo con elaborazione di dati immagazzinati, processi di associazione-esperienze proprie, fobie, ossessioni, etc... - lavoro su ogni singolo attore per cercare di mantenere le differenze di stili (stimolo, peraltro vitale e costruttivo); - montaggio: sarà importante trovare il modo di operare con l'attenzione dello spettatore facendo sì che il montaggio sia la sua testa ovverossia che egli avverta non azioni illogiche, ma un "correlativo oggettivo... in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione particolare; tali che quando fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione". (T.S. Eliot)

Noi dobbiamo cercare delle vere sfide creative e trovare il modo di operare con l'attenzione dello spettatore. Come diceva Grotowski "L'arte è trovare l'equilibrio senza corde". Importante sarà anche il modo di lavorare con gli oggetti ed un'altra sfida ambiziosa sarà quella di cercare di rapire e coinvolgere lo spettatore offrendogli azioni



forti-veri. Vorrei che il pubblico venisse, in un certo modo, toccato dall'esperienza vissuta durante lo spettacolo...Ecco, vorrei che fosse proprio un'esperienza da conservare e ricordare...

Lucia Falco

Progetto GAIA di Torino presenta:

ASSUNTO ASSURDO

di Lucia Falco

ispirato a

Caligola di Albert Camus

Hamlet-Machine di Heiner Müller

La follia del Medioevo di Michel Foucault

Elogio alla follia di Erasmo da Rotterdam

in scena

Pino Cappellano, Maresa Pagura, Beppe Chiantor,
Mariangela Frecchio, Massimo Tretola

costumi

Locomotivo Teatro

sarta

Delfina Borsa

oggetti scenici

Locomotivo Teatro

scenografie

Mariangela Frecchio, Massimo Tretola

fotografie

Paolo Rapolino

regia

Lucia Falco

produzione

Santarangelo dei Teatri d'Europa - Locomotivo Teatro

si ringrazia

per la collaborazione la sezione Scenografia
dell'Accademia di Belle Arti di Torino

Piazza Monache 13 - 14 - 15 luglio 1990

L'ansia di trasmettere la sapienza teatrale

di Remo Rostagno



C'è un contrasto che toglie il fiato tra la febbre progettuale che caratterizza Gaia e che si esprime in documenti fitti di impegni, di intrecci, di rapporti teatrali e l'umidità fredda dell'angusta stanzetta nella quale vedo le prove di L'Altra. È lo stesso contrasto che riflette l'attuale situazione cadaverica del teatro pubblicizzato a titoli di scatola sui quotidiani per i reduci delle televisioni, e la voglia, il piacere, forse il bisogno di continuare, per qualcuno, per pochi, ad immergersi nelle pratiche teatrali. Ma Magister Ludi, l'Associazione che ha prodotto L'Altra non è un'élite, è solo una frangia di persone sensibili che dimostrano, però, di essersi sapute incallire nella lotta alla putrefazione che ha pervaso tutte le energie, le poche rimaste al di fuori dei canali di scolo dei mercati. Ci vuole pazienza, coraggio e una sana carica di vitalità ottimistica a teorizzare e perseguire e lottare per la purezza con l'ambizione di fare arte attraverso il teatro senza contaminarsi con la professionalità bottegaia che, dicono, ridurrebbe l'artista a replicante di se stesso.

Il progetto Gaia, che ha come altri promotori l'Associazione Locomotivo Teatro, l'Associazione cantieri Stanislavskij, il Gruppo di Bataille, il Teatro Laboratorio Vendavale, è quanto di più concreto e allo stesso tempo folle si possa immaginare per affacciarsi alla professionalità: idee, cantieri itineranti di ricerca, laboratori, spettacoli, e in ultimo, come per una chiosa, conferenze sulla trasmissibilità della sapienza teatrale.

In questo titolo, *trasmissibilità della sapienza teatrale*, traspare tutta l'ansia dei promotori di Gaia. C'è l'ansia della frattura insostenibile nella quale ci costringe la quotidianità, c'è il senso della iminibilità alla esplorazione di nuovi percorsi che restituiscano senso all'azione e c'è, infine, la coscienza che nulla è possibile nelle prigioni dorate e, di conseguenza, che tutto debba e possa avvenire attraverso la logica del confronto e dello scambio.

L'Altra è un po' la sintesi provvisoria di questa linea di condotta. Ispirandosi ad un racconto onirico di J. Cortázar (*La lontana, diario di Alina Reyes*) Vincenzo Amato ipotizza una sequenza teatrale per il cantiere svoltosi a Santarcangelo e diretto da Remondi e Caporossi. Due generazioni diverse, due mondi teatrali diversi: davvero difficile immaginare come possano collocarsi sulla stessa lunghezza d'onda, tanto più che si trattava di fare i conti con un progetto pensato al di fuori e prima del cantiere. L'ingenuità di questo processo, lo confesso, ha reso schizofrenico il mio ripensare a questo spettacolo. Guardavo Gabriella, Raffaella e Claudio percorrere il triangolo della vita, al di qua dello spazio bianco della scena nella quale viene giocata, ai dadi, la sequenza del tempo della rappresentazione, e mi si affacciavano, incancellabili, nella mente i passaggi di Remondi e Caporossi. Nulla di

peggio può capitare ad uno spettatore. Si soffre. Senza colpe: neppure degli attori ancora indecisi, ma ormai allenati allo sdoppiamento cui vengono sottoposti nella sequenza del tempo dello spettacolo scandito e distinto tra spazio magico e sacrale e spazio ordinario.

Alla periferia, la scena. Al centro, lo scrigno del gioco, il luogo celebrato del passaggio tra mondi contrapposti, tra il sogno e la realtà, tra la verità e la finzione, tra la vita e la morte. L'energia dello spettacolo è rinchiusa in quello scrigno, metafora delle leggi biologiche della necessità, allegoria della permanenza, della ripetitività, del destino, ed è circoscritta dal drappo bianco triangolare steso a terra che si alza come un muro invisibile attraverso il quale tre persone si giocano i destini dei loro personaggi. La coazione a ripetere è la legge insopprimibile del tempo che scava il destino di Alina, di Luis e de l'Altra. E al tempo che scorre essi contrappongono la sospensione della recitazione, si svuotano del personaggio e, in apparente neutralità, si accingono a replicare una, due, tre, tante volte il rito dell'aleatorietà. Uno dopo l'altro gettano i dadi e quelli, inesorabili, li costringono ai bordi dello spazio sacrale a riprendere la vita dei personaggi; come in un drammatico capovolgimento di senso, il luogo sacro e delimitato della scena ove regna la verità della finzione, respinge i personaggi oltre lo spazio, ove recitare la finzione della verità; una verità remota, ai confini del sogno di Cortázar. Lo spettacolo è in fase di costruzione e si avvia verso il rigore a cui non potrà rinunciare per non lasciare spazio alle tentazioni dello spettatore di intuire citazioni dal teatro di Barba, di Grotowski, di Kantor e di quanti hanno segnato il teatro degli ultimi anni. Un riferimento palese e dichiarato c'è, ed è la pittura di Edvard Munch. Una fotocopia della litografia *Il grido* è stata posta come copertina del racconto di Cortázar che mi viene consegnato alla fine dello spettacolo. Mentre torno a casa, ad un incrocio, un pirata della strada attraversa con il semaforo rosso. Freno. La cartellina cade dal sedile dell'auto. Si apre. I fogli si spargono ovunque. Uno solo resta voltato verso l'alto: è la donna di Munch che grida con le mani sul volto e gli occhi drammaticamente spalancati nel vuoto. Per un attimo, c'è un comico sincretismo degli occhi della donna che ora sono sbarrati su di me, dei miei occhi sbarrati sul pirata, degli occhi del pirata che si dileguano nel buio. I freni hanno funzionato. L'auto, ora, è ferma. Un attimo. Riparto e sono tormentato dal sincretismo degli eventi da cui sono appena uscito, indenne. A casa, in poltrona, quasi tranquillo, rimetto a fuoco lo spettacolo, scorro i materiali che mi sono stati consegnati e trovo strano che nel progetto Gaia si immagini che possa esistere, per l'arte - che è sempre un segnale netto tra la vita e la morte - un momento di incubazione ove le idee nascono, si coltivano, si proteggono, come in un angolo di neoplatonismo moderno; un secondo tempo ove le idee entrano in

laboratorio per essere sottoposte ad aristoteliche cure esperienziali, per essere infine esibite in un contenitore espressivo ove operare confronti, e progettare nuove strategie. Un processo in crescita, lineare, autoespansivo. No, non credo ai processi lineari, ma piuttosto a momenti di defatigante contraddizione ove la materia e le idee sono magmaticamente compresenti e in lotta. *L'Altra*, nonostante le premesse, mi pare il risultato di questo modo di lavorare che, per Magister Ludi, Associazione di Arte e Cultura che opera a Torino dal 1984 ha già prodotto *Gli uomini cavi: escuriale* da M. de Ghelderode; *Tu dici che questo*, è fiaba spettacolo dedicata a René Dumal; *Schweres blut* ispirato a "Sentieri nel ghiaccio di W. Herzog; *Il Bardo: l'infinitamente lontano è il ritorno*, sei quadri dal *Libro tibetano dei morti*.

Per ora il visibile, la scena, la materia, fa ancora i conti con le teorie che alimentano la speranza della sopravvivenza ma *L'Altra* ha imboccato la strada del rigore teatrale.

Di lì, non si ritorna indietro.

L'Altra

J. Cortazar, autore del racconto al quale lo spettacolo si ispira, è un profondo ed abilissimo scandagliatore della psiche umana. Non uno "psicoanalista", bensì un narratore del fantastico, del nascosto, autore di una scrittura dove l'evento possibile sconfina inavvertitamente nell'impossibile e nell'indicibile. Se il suo lavoro è narrare il non narrabile, il nostro sforzo, forse più semplice, è di rappresentare ciò che non può essere detto. L'indicibile, elemento che da sempre ci attrae, può essere mostrato aprendo allo sguardo attento dell'osservatore un ventaglio d'impressioni più vasto dell'analisi psicologica pura e semplice, del racconto onirico o diabolico, restituendo uno spettro di emozioni vasto quanto la vita, quanto ogni singola interiorità. Il senso del tempo e del ritmo, presente quale costante *background* nella scrittura di J. Cortazar, profondo conoscitore ed amante del jazz, ha ispirato la tecnica del montaggio dello spettacolo, generando un esito assimilabile, a tratti, alla tecnica cinematografica. Lo spettacolo vede impegnati tre attori in una partita ad uno strano gioco *dell'oca*, o forse sarebbe meglio chiamarlo *Il Gioco dell'Altra*. La storia di Alina Reyes, di Luis e de *L'Altra* viene raccontata, giorno per giorno, da diversi punti di vista, generando primi piani precisi. Due sono i compiti principali per i tre interpreti: presentare efficacemente la storia e cercare, ovviamente, di vincere la partita... *L'Altra*, volutamente condotto in una prosciugata essenzialità, dove il presente è assolutamente necessario e significativo, ha come centralità l'attore, impegnato nel compito di transitare insensibilmente dal personaggio alla neutralità più assoluta, e anche, magari, *dal possibile all'impossibile*. I pochi testi presenti non sono altro che il risultato del continuo prosciugamento operato a partire dal racconto di J. Cortazar e dalla successiva drammatizzazione di W. Di Miceli. L'esito finale è qualcosa che spera di restituire, pur nella più assoluta libertà, non tanto la trama del racconto originale, quanto piuttosto quel sapore specialissimo ed unico che *La Lontana (diario di Alina Reyes)* indubbiamente contiene.

Vincenzo Amato

Progetto GAIA di Torino presenta:

L'ALTRA

di Magister Ludi

liberamente ispirato al racconto

La lontana (diario di Alina Reyes)

di J. Cortazar

in scena

Gabriella Dario, Raffaella Joannes, Claudio Zanutto Contino,

musiche originali

Marco Garri

costumi

Anna Massaia

scenografie

Luisa Camurati, Rossella Cirillo

aiuto regia

Walter Di Miceli

luci

Giacinto Gremo

regia

Vincenzo Amato

produzione

Santarcangelo dei Teatri d'Europa - Magister Ludi

Aula Magna Scuola Elementare 13 - 14 - 15 luglio 1990



Lenz



appunti

Nello spazio e nel tempo della rappresentazione si scontrano e a volte si amano la parola e la scrittura: una parola cercata e perduta, balbettata, inveita e trattenuta (Lenz); e una scrittura piegata, conquistata, classica e serena (Bachmann).

Nello spettacolo interagisce anche un altro tema-personaggio. E' il villaggio di montagna, i suoi abitanti scorbutici e, nello stesso tempo, pietosi. E' una sorta di coro che incarna l'incomprensione tra l'estremità (Lenz/Bachmann) e l'immobilità sempre uguale del villaggio, non sempre e non solo in senso negativo, ma anche come sanità, come silenzio della montagna, come gesto quotidiano umile ed essenziale che si ripete da generazioni.

I frammenti poetici di Ingeborg Bachmann agiscono nello spettacolo come canti e nenie, mentre del Lenz di Büchner restano alcuni temi come la caduta, il desiderio di appartenere al villaggio e nel contempo una irrefrenabile smania di fuga dai buoni sentimenti, e infine il desiderio di riposare in pace come un animale ebete e santo: desiderio che simbolicamente apre e chiude lo spettacolo.

C'è una scena, un assolo di Lenz, un vero e proprio punto nevralgico, in cui confluiscono sinteticamente tutti i motivi dello spettacolo. E' la notte dell'insonnia, della ricerca di un giaciglio, del tentativo di far partecipare il villaggio di un'angoscia che Lenz vede anche fuori di sé. E' la notte in cui la parola e la scrittura tacciono e Lenz sgranocchia un tozzo di pane nel suo orto degli ulivi e attende la tempesta di rose in arrivo:

"Ovunque ci rigiriamo nella tempesta di rose
la notte è illuminata di spine,
e il rombo del fogliame, che era così lieve nel cespuglio,
ora ci segue alle calcagna". (I. Bachmann)

Caterina Sagna

lo spettacolo

Lenz trae lo spunto dall'omonimo racconto di Georg Büchner, integrato con alcuni frammenti poetici di Ingeborg Bachmann. Entrambi i testi non sono intesi come libretti o partiture, bensì come tracce di memoria, tracce emotive, come parole che risuonano, creando una sorta di campo armonico.

Danza, musica, poesia. Elementi uniti non per necessità legate al genere (danza) ma perché partecipi di uno stesso quadro mentale: canto in movimento come la scrittura di Büchner e pensieri nel tempo dilazionato e revocabile, come i versi della Bachmann.

Alcuni temi del Lenz come la condizione di esule, la solitudine cosmica, le accensioni e le cadute affettive, l'indifferenza docile e il senso di estraneità, sono rintracciabili anche nei versi di Ingeborg Bachmann. Di fronte alla parola bloccata di Lenz, che non riesce più a scrivere, che perde se stesso nel paesaggio, troviamo contrapposti, nella Bachmann, l'ansia di ristabilire un rapporto di fiducia tra l'io, il linguaggio e le cose. Lo spettacolo Lenz trae la sua intima origine da questi temi.

la novella

Venne pubblicata postuma nel 1839, lo stesso anno in cui uscì alle stampe il diario del pastore protestante Oberlin, il quale, il 20 gennaio 1778, accolse in casa propria il giovane poeta Jacob Lenz, in viaggio sulle montagne dell'Alsazia, alla ricerca di quiete per la sua mente turbata. Il soggiorno di Lenz presso il pastore nello sperduto villaggio di Waldersbach, coincide con il suo definitivo distacco dalla vita letteraria tedesca (e dal suo amico e protettore Goethe) e con l'inizio di una progressiva e inesorabile follia, che accompagnerà il poeta da una città all'altra dell'Europa, fino alla sua morte oscura e anonima in una strada di Mosca nel 1792.

Il diario di Oberlin inizia con l'arrivo di Lenz nel villaggio e termina con la sua partenza: in questi pochi giorni Lenz sconvolge la quieta esistenza del villaggio e del suo ospite (che annoterà minuziosamente tutte le stravaganze del poeta). I suoi sono stati di alterazione euforica e di depressione profonda: tenta di suicidarsi o per lo meno di farsi male, non riesce a stare chiuso in casa, scappa, si butta continuamente a terra; oppure segue docilmente Oberlin nelle sue visite pastorali, predica alla gente della montagna come un profeta, cerca di resuscitare una fanciulla morta, ha continui incubi notturni, ricorda confusamente il suo passato poetico, la fidanzata, la madre, fino alla completa indifferenza e apatia degli ultimi giorni, dopo l'ennesimo tentativo mancato di suicidio. Da questa cronaca minuziosa e convulsa di Oberlin, Büchner trarrà i motivi per la sua novella.

LENZ

da Georg Büchner, Ingeborg Bachmann

in scena

Giuliana Cortese, Lorellen Green,
Caterina Sagna, Sandra Zabeo

musiche originali

Roberto Paci Dalò

voce

Myriam Meghnagi

clarinetto

Roberto Paci Dalò

violino

David Parma

violoncello

Gabriele Zoffoli

luci

Marie Belot

costumi

Cristina Ricci

regia

Corrado Bertoni, Caterina Sagna

coreografia

Caterina Sagna

Piazza Balacchi 13 - 14 - 15 luglio 1990



Il teatro e la società

di Philippe Hottier

Mi sembra che la più vasta, la più alta e la più utile concezione che si possa avere d'una attività artistica, è di considerarla come un mezzo che la società si attribuisce per lavorare all'elevazione e all'approfondimento della sua coscienza collettiva.

Da questo punto di vista, il Teatro, a guisa di altre forme d'arte è inteso e impiegato come uno degli strumenti fra i più sofisticati che l'essere umano si è inventato per la realizzazione di questo scopo. Questo implica per gli artigiani del teatro, che sono gli attori e i registi, alcune considerazioni:

- 1) - Che sono al servizio del progresso della coscienza collettiva della società e che sono debitori - per quanto riguarda la qualità del loro lavoro - di niente altro che dei mezzi per servirla ancora meglio.
- 2) - Che i mezzi che essi ricevono dalla collettività devono servire a mettere alla portata del maggior numero possibile di persone l'essenza del patrimonio teatrale mondiale, e di tentare di elargire, di arricchire questo patrimonio artistico, creando delle nuove opere.
- 3) - Che vegliano per la continuazione di questa vocazione formando, ad alto livello, dei nuovi artigiani attenti all'esercizio del lavoro teatrale e dei diversi ruoli nella messa in scena nel solo e unico modo di servire la coscienza collettiva.

Nella sintesi dinamica di questa concezione del teatro, la coscienza individuale dell'artista si posiziona in rapporto alla coscienza collettiva del pubblico per il tramite dell'opera d'arte. E come, in una stessa società esiste necessariamente un denominatore comune alle attività delle coscienze che la compongono, risulta:

- Innanzi tutto, che il grado d'elevazione della coscienza del pubblico è proporzionale alla profondità dell'introspezione alla quale si azzardano gli artisti e alla loro capacità di creare dei segni immediatamente leggibili che ne materializzano il contenuto agli occhi dello spettatore, durante la rappresentazione teatrale.
- In seconda istanza, che il contenuto essenziale delle opere teatrali deve essere percepito con ogni evidenza dalla maggioranza se non dall'insieme degli individui di una data società - vedi come per altre nazioni o etnie.
- Che nel caso contrario, si imputa agli artisti, per mancanza di profondità, di chiarezza e di precisione, il fatto di non essere compresi. (Può certo accadere che una società non sia pronta a ricevere la visione di un artista troppo in avanti sui suoi tempi, ma noi tutti sappiamo che questo caso è raro).

In breve, non essere compresi non implica necessariamente che si ha del genio, come non è necessario, per essere percepito chiaramente, di accondiscendere alla superficialità dei propri contemporanei.

da *Il dio clown* (traduzione di Walter Valeri).



IL DIO-CLOWN

conferenza spettacolo di Philippe Hottier

in scena

Silvy Bitterlin, Jakie Carv, Nicole Chaukroun', Hervé Haggai,
Philippe Hottier, Thierry Hsynderickx, Sophie Pavillard

produzione

Théâtre du Phénix

Teatro della Collegiata 14 - 15 luglio 1990

Ce Woyzeck-là

di François Tanguy

Woyzeck, è prima di tutto un insieme ritrovato, fino ad ora, di tre ammassi di manoscritti e qualche foglio isolato: potrebbe essere tre abbozzi di un dramma, un accumulo di materiale, o più letteralmente il processo di una scrittura in movimento.

Senza valutare prematuramente in alcun modo quella che sarebbe stata la volontà di Büchner, ma considerando ciò che è, nella forma in cui la posterità l'ha raccolto, ci sono allora tutti gli elementi di una scrittura in formazione, di un pensiero in questa scrittura, che cercherebbe tanto nella sua forma (che qui è precisamente frammentaria) che nel suo movimento, i tratti di una sorta di *processo verbale* indefinito.

Noi cercheremo di esplorare *ce Woyzeck-là* come il territorio di un arcipelago: non un dramma ricostituito, non un'inchiesta archeologica sulle vestigia di un testo quello che sarebbe diventata nell'ipotesi di una drammaturgia, ma l'incontro o la traversata delle parole e dei corpi, là dove gli enunciati leggibili penetrano per rottura nelle cancellature, come un gesto al centro di tutte le probabilità di cui avrebbe potuto essere il segno e il caos, la distrazione.

E' questa terra, in movimento, dei frammenti, e *tuttavia nel senso di una precisione violenta*, dis-sequente (quella di Büchner); nelle cuciture, le fessure, le lacerazioni, le cancellature, le migrazioni, le ripetizioni, le parentele. E' impossibile trarre tutte le conseguenze: l'empirismo del lavoro scenico si mantiene sempre, alla fine, nei suoi limiti, che non segnano pertanto un territorio, ma rinviano piuttosto ad una sorta di *esplorazione del non sapere*. E non si mostra un nuovo punto di vista sulla tragedia di cronaca *Woyzeck*.

In questo testo, colui che vive è là, *preso a parte*, interrogato, rimosso, nella sua *esemplarità* anonima, come percorso da una specie di insonnia verticale, ma che non può essere nient'altro che la nostra.

Fragment Forains è per dire questo gesto: almeno la nostra volontà di non appropriarci della scrittura di Büchner per ricompone volontariamente la superficie, ma per scivolarci dentro come in un bivacco, e come avviene che dei racconti s'incontrano, dei corpi vanno al di là, delle linee si propagano. Osservare la gravidanza delle parole nei corpi, del parlare nella materia, più che rappresentarne le figure.

Ascoltare.

Il testo non è concluso, e così la rappresentazione.

(Traduzione a cura di Carla Catena)



FRAGMENTS FORAINS

dai manoscritti di *Woyzeck*

in scena

Dominique Bernard, Frode Biørnstad, Marc Bodnar,
Laurence Chable, Patrick Condé, Muriel Hélar, Jean Rochereau, François Tanguy

adattamento del testo in francese

Mady Tanguy

suono

Erik Goudard

luci

Bertrand Killy

direttore di scena

Véronique Rochereau

produzione

Théâtre du Radeau, Quartz de Brest, TGP Saint-Denis,
Festival d'Automne di Parigi. Con il patrocinio dell'Adami
e la collaborazione della Renault di Le Mans

Palestra Sacripanti 13 - 14 - 15 luglio 1990

L'ombra del silenzio, l'ansia della danza, il segno del gesto

di Stefano Righini

Fatalmente, quasi senza accorgersene, quando si esce dalle sale che ospitano gli spettacoli di Massimo Sarzi Amadè, un senso profondo di scollamento dalla realtà (quella realtà contraddistinta dalle mille piccole convenzioni quotidiane, dalle molteplici e sciocche sicurezze imposte da una vita vissuta senza abbandonarsi mai all'inquietudine dei dubbi e delle incertezze) una languida, permeabile, maledetta instabilità cala sullo spettatore ad irretirlo con la sua vischiosa irrequietezza.

Sensazione, questa, che attanaglia in modo ancor più pungente chi, avendo la fortuna di conoscerlo da più anni, si sia, se pur brevemente, soffermato ad analizzare il percorso che attraversa, lambendone gli assai instabili confini, i suoi lavori amalgamandone indissolubilmente la lucida visionarietà (così sfogorante di immagini e di gusto) alla camaleontica capacità di trasformazione (si pensi agli improbabili confronti tematici tra il burattino disarticolato di *Nijinsky* e l'angelo vendicatore di *Maurice*, tra l'apparentemente fragile vittima di questi anni affastellati in *Reverse* e la solare divinità interprete delle inquietudini del millennio di *Harmonies Mundi*, tra il robotizzato ma poetico manichino tecnologico di *Relache* e la disperata eroina dark del *Le Donne Del Mare*, tra il larvale discepolo dell'agnostico bibliotecario di *Finzioni* e la volitiva, energica, autoritaria figura della maggiore delle due sorelle in *Le serve*, per finire con l'illuminante confronto tra la maschera attonitamente ilare del clown da strada degli inizi e la pienezza drammaturgica matura e consapevole di quest'ultimo *Le donne del mare, gli uomini del cielo, i cani della terra*). Un'analisi attenta di queste continue metamorfosi (non solo attoriali ma anche, se non soprattutto, personali) che tanto caratteristicamente individuano il difficile divenire di questa teatralità così sfacciata e sofferta, non può d'altro canto passare in silenzio la preziosa, indissolubile, carismatica presenza della sorella Renza (la sua nemesis poetica, il suo alter ego al femminile, il suo dicotomico eppur compensatorio contrapposto, in una parola l'altro lato dei Sarzi Amadè, quello indeciso tra la fragilità apparente delle sue protagoniste e la diafana essenza della loro bellezza, tra il potere cupido della volontà e la fascinazione di una sessualità tutta suggerita ed irretita in uno *charme* atemporale almeno quanto Massimo ne rappresenta invece l'intellettuale macerazione artistica, la fisicità rabbiosa e trattenuta, la 'sfacciata' presenzialità attoriale e registica) presenza fondamentale nella riuscita di quel sodalizio, i Sarzi Amadè appunto, che costituisce una simbiosi artistica assai difficilmente riscontrabile altrove. Momenti comuni, in ogni caso, travalanti cioè il rapporto di consanguineità tribalistico e dal sapore vagamente iniziatico, che servano da catalizzatori o quantomeno utilizzabili per dare un senso,

facendole coincidere, alle varie sfilacciate dei loro interessi, esistono, in primis, l'insistita fascinazione che sembra attirarne l'attenzione verso personaggi per così dire "silenziosi", che rigettano i convenzionali rapporti di comunicazione verbale, che privilegiano una diversa affinità e reciprocità personale.

Facile appare difendere questa affermazione, non appena si ricordino i titoli dei loro spettacoli e si scavi tra le pieghe profonde di ciò che governava quelle scelte: innanzitutto *Le serve* da Genet che prendeva a pretesto la storia delle sorelle Papin, la loro storia vera, il loro commettere un assassinio, il loro rinchiudersi in un assoluto mutismo dopo questo episodio. Poi un altro Genet, il *Condannato a morte*, ispiratore del *Maurice* in cui ambiziosamente veniva analizzata la difficile comunicazione esistente tra l'alta poeticità del grande maudit francese e la quotidianità, violenta inespressività dei suoi compagni galeotti.

E poi, senza soffermarsi sulle prove degli esordi, piccoli grandi cammei di visionaria fascinazione corporea e scenografica totalmente e serenamente alieni alle imposizioni che un testo scritto e recitato comporta (*Duplex*), anche in *Reverse* di Walter Siti scritto appositamente per i fratelli Sarzi Amadè, così come in *Finzioni* tratto da Borges grazie al prezioso intervento di Fabrizio Orlandi, i protagonisti, pur parlandosi addosso lungo tutto l'arco temporale del racconto scenico, non si trovavano e non riuscivano ad instaurare un benché minimo punto di contatto, tantomeno aiutati in questo dal solo fatto di avere instaurato una parvenza di comunicazione.

Il culmine di questa "poetica" del silenzio è fatalmente riscontrabile nel *Nijinsky*, un personaggio di cui i contemporanei dicevano fosse uno che non si sapesse esprimere parlando, venendo così, per questa sua caratteristica, ritenuto poco più di un sempliciotto, un privo di pensieri; mentre invece, probabilmente, era proprio questo suo continuo interiorizzare sensazioni e sentimenti, situazioni e avvenimenti, la molla che lo "costringeva" a danzare, la medesima molla che lo spinse a scrivere il diario come una testimonianza, un epitaffio a se stesso, pensato inconsciamente e realizzato materialmente nell'esatto momento in cui non fu più in grado di ballare.

Altro segno distintivo, la danza: fondamentalmente all'inizio dell'avventura teatrale dei Sarzi Amadè (in *Duplex* ad esempio, ad ancora, e già nel titolo, in *Relache*, entrambi giocati sulle musiche da tescorei tecnologici di Vito Addamo e Walter Martinelli) e poi, con il tempo e il crescere, volutamente reietta, dimenticata, abbandonata (il "silenzio" corporeo di *Finzioni* o di *Le serve*, la fragilità e l'abbandono fisico di *Reverse*), salvo rientrare sempre, per una fessura dimenticata aperta nella muraglia delle nuove sicurezze teatrali (un inchino, una mossetta,

un accenno che si liberano in *Reverse* stesso o nei quadri più vivi, più riusciti di *Maurice*), anche quando programmaticamente non si vorrebbe ritrovarla come perenne compagna di strada. Inevitabilmente, allora, la danza tornerà ad essere protagonista, una protagonista assente, rifiutata come componente scena/coreografica, ma assolutamente presente nella sua essenza, nel suo ruolo ispiratore di uno spettacolo bello e fortunato come il *Nijinsky*. E poi, e infine, il terzo polo/collante di questi percorsi poetici: il gesto scenografico.

Lento, ieratico, assoluto, pesante e doloroso o lieve e per certi versi gioioso ma sempre presente nella sua funzione di perno dell'azione drammaturgica, sempre al centro della scena e dell'attenzione. Un gesto, ed un modo di affrontare il palcoscenico, elegante e raffinato, spesso giocato nei toni cromatici del bianco e del nero, quasi sempre immerso in un mare cullante di suoni (le romanze di Pavarotti ed il rock *en travesti* di Klaus Nomi, il techno-pop di Tiziano Popoli e, per ultima, la fisarmonica del loro padre Antonio Sarzi Amadè) e di luci ammiccanti, di quadri allusivi e di costumi fantastici.

Tutto questo, questi tre caratteri distintivi, sino ad ora si rincorreva tra uno spettacolo e l'altro senza mai riuscire a trovarsi, a compenetrarsi compiutamente se non in maniera saltuaria e disarmonica. Adesso, probabilmente, qualcosa sta cambiando nella teorizzazione poetica dei Sarzi Amadè. Già nell'ultimo *Le donne del mare*, infatti, il silenzio dei personaggi (un silenzio tutto particolare, frutto del non/incontro di tante solitudini urlate e graffiate e dolorosamente sviscerate nel ben testo che ha scritto Nadia Lusuardi), il gesto solenne ma ambiguo, declamatorio ma interiorizzato, e la danza (una danza intesa non come espressione corporea, o non solamente come espressione corporea, non intesa ancora come esteriorità dell'essere interpreti, ma più come dimensione interiore rivelantesi nella scansione dei tempi scenici e delle luci e delle musiche) trovavano una propria fusione suggestiva ed intrigante nella rappresentazione di queste donne che per bisogno, per amore, per rimpianto, scelgono di abbandonare la terra, la liceità, la tranquillità e si dirigono, accompagnate solo dal loro coraggioso, verso il mare, l'ignoto, la passione, il possibile, il mai tentato.

Un ulteriore passo avanti in questa direzione, l'amalgama più compiuto delle varie direttrici verso cui tende la teatralità dei Sarzi Amadè, sarà tentato in questa nuova realizzazione *Le donne del mare, gli uomini del cielo, i cani della terra*, specie di summa delle istanze proposte dal precedente spettacolo (*Le donne del mare*) e di quelle di uno studio (*Gli uomini del cielo*) successivo a quel lavoro ma propedeutico a questo e che prevede l'incontro dei due personaggi, Ellida e Baumann,

in una sorta di luogo neutro, incantato, abitato da cani che pretendono uno spazio tutto per loro consentendo così ai protagonisti di liberarsi finalmente dalle imposizioni di una vita sentita non propria. E concludendo in questo modo una metafora plausibile del mondo teatrale di oggi, un mondo nel quale, forse, la poesia e la sensibilità dei Sarzi Amadè si riconosce costretta, obbligata, asservita. Come un cane, appunto, o come una donna o un uomo che ambiscono l'infinito del mare o il sidereo del cielo, spazi più liberi o più semplicemente possibilità più stimolanti.



Le donne del mare, gli uomini del cielo, i cani della terra

Quando mi si chiede di parlare del mio lavoro, ho sempre un attimo di pudore, come se mi chiedessero di spogliarmi.

La mia donna del mare, prima della fuga, dice: «Voglio un mondo di donne e di uomini che non parlano perché si parla già tanto nel mondo com'è». I miei uomini del cielo ribadiscono: «Ancor una volta dimostreremo che le parole non hanno alcun peso».

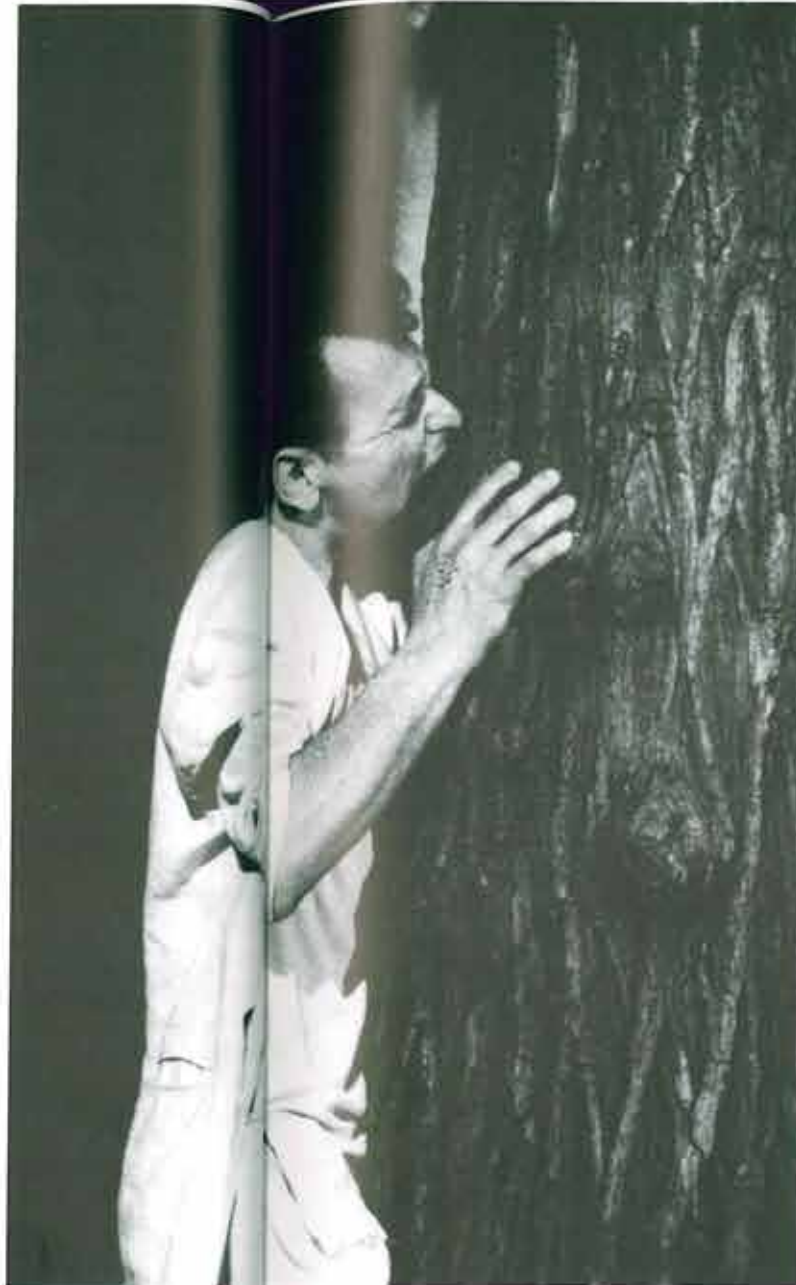
Ricordo poi, un'intervista a Pina Bausch in cui lei diceva di non voler parlare dei suoi spettacoli perché esigeva che il suo lavoro parlasse da sé. E io cosa potrei dire? Altri hanno parlato del mio lavoro, a volte per sincera affinità, a volte per denaro. Si sa, le parole si possono anche comprare. Io sono profondamente convinto che il linguaggio verbale non è più espressione sincera del nostro essere, la parola è diventata rappresentazione formale del nostro vivere, come il vestito della festa che ci si mette per sembrare, forse per essere, un'altra persona. Così, come l'abito, anche la parola fa il monaco.

I miei personaggi fuggono da questo e io erigo loro un monumento, un monumento alla fuga. Per anni ci è stato impedito di fuggire, ora si fanno crociate moralistiche e, quel che è ancor peggio, si legifera per punire le nostre fughe. Eppure la mia donna del mare fugge e il mio uomo del cielo vuole trasformarsi in un albero per salire verso il cielo, verso il vuoto. I cani, che hanno un linguaggio estremamente limitato, fiutano il nostro malessere e forse ridono di noi.

Vorrei essere un partigiano del silenzio, che sale sulle montagne per poter sognare e scende in città per poter distruggere, riconquistare finalmente la capacità di distinguere ciò che è essenziale da ciò che è inutile.

Finora il mio teatro è stata una zona franca, proprio perché io lo intendo come sospensione dal tempo, ma ora, di questi tempi, fra tanto teatro inutile e fra tante parole che cercano di giustificarlo e legittimarlo mi chiedo: «quando fuggirò anche dal teatro?»

Massimo Sarzi Amadè



LE DONNE DEL MARE, GLI UOMINI DEL CIELO, I CANI DELLA TERRA

di Paolo Gera, Nadia Lusuardi, Massimo Sarzi Amadè

in scena

Renzo Sarzi Amadè: *la donna del mare*

Massimo Sarzi Amadè: *l'uomo del cielo*

Paolo Pagliani: *il predicatore*

Silvio Panini: *l'uomo con le borse*

Alessandro Rivola: *l'uomo dei fiammiferi*

I cani

colonna sonora

Sergio Messina

musiche originali

Tiziano Popoli

scenografia

Mario Fontanini

fotografie

Oscar Goldoni

organizzazione

Teatriassociati

collaborazione drammaturgica

Paolo Gera

regia

Massimo Sarzi Amadè

produzione

Teatriassociati - Comune di Modena

Santarcangelo dei Teatri d'Europa

Pieve 13 - 14 - 15 luglio 1990

Teatro in rivoluzione Talking play

Incontro con Johanna Schall.

Attrice di teatro e di cinema, rappresentante del Deutsches Theater in Berlino Est, oltre che nipote di Brecht e figlia del grande attore Ekkehardt Schall, Johanna inizia una collaborazione con Santarcangelo dei Teatri d'Europa. In questo primo incontro riferisce della situazione di cambiamento politico e culturale che sta vivendo la Germania e che vede in lei una delle protagoniste in campo teatrale.

Tra le sue interpretazioni di rilievo ricordiamo la Signora Martin de *La cantatrice calva* di Eugène Ionesco, e il doppio protagonista (uomo e donna) del film *Selbstversuch*, da un testo di Christa Wolf.



Die Horatier

di Heiner Müller (scritto per Johanna Schall)

DIE HORATIER

di Heiner Müller

Johanna Schall interpreta brani di Müller
e incontra il pubblico

Teatro della Collegiata 13 luglio 1990

Arte per Johanna Schall vuol dire coraggio per affrontare la vita, affrontare quello che bisogna cambiare e migliorare. Mettersi in discussione con la vita, questo dimostrano i suoi personaggi di scena " come Lucie in *Stella* di Goethe e Lucile in *La morte di Danton*, le sue interpretazioni cinematografiche Luise in *Blonder Tango* e Lena Brinken in *Haus am Fluss*.

Anche questo film (come *Die erste Reihe* n.d.t.) era per lei riflessione sul passato per il futuro: "Possiamo ancora fare dei film su quel tempo di guerra. Dopo una terza guerra mondiale non sarebbe più possibile. Perciò è così importante, che ognuno senta e diffonda inquietudine rispetto a situazioni importanti nel presente, che nessuno si rassegni all'idea della fine."

(brano tratto dalla presentazione del film *Die Erste Reihe*)

(Traduzione a cura di Iris Faigle)



Quando la musica diventa un capriccioso ingegno

di Roberto Canziani

Ho sempre pensato che il nome e l'identità di un gruppo teatrale equivalgano, per lo spettatore, a un limitato numero di immagini. Un misurato portfolio, un breve album da sfogliare, non già con intento documentario, ma come un personale strumento di definizione.

Per lo spettatore, *Tam Teatromusica* è un violoncello infilato da frecce rosse e gialle che ne torturano la cassa e le corde (*Se San Sebastiano sapesse*, 1984). Oppure è il lento sollevarsi di un monitor al quale un

anziano musicista ha affidato il proprio testamento (*Axel*, 1987). E' la coulisse di un trombone che nel va-e-vieni esecutiva accende di intensità e di presenza una piccola sfera luminosa (*Blasen*, 1984).

Più lo spettatore è attento, più sono precise le sue definizioni. Allora *Tam Teatromusica* è la geometria dei passi di quattro performer sulla cui bocca poggia una armonica (*Armoniche*, 1980). E' il suono di un clarino basso che invita una donna fasciata di seta a cedere alla tentazione di un piano inclinato (*Macchine sensibili*, 1987). E' un condottorio organico, forse l'esofago o la trachea, che porta all'esterno le tracce di un viscerale tumulto di emozioni (*Tre giorni e mezzo*, 1989).

L'arco di queste immagini copre quasi dieci anni di produzioni e più di quindici spettacoli. Le conquiste tecniche e poetiche, gli avanzamenti e le spinte centrifughe che sono il naturale articolarsi di un lavoro decennale, non hanno forse, per lo spettatore, un'evidenza immediata. Più che disporsi come momenti di una evoluzione, queste immagini e i suoni che le accompagnano, suggeriscono l'insistere di un'idea centrale. Che nel lavoro del Tam il suono e l'immagine, il movimento, il colore, il segno grafico, la musica, il corpo non possano essere pensati se non sincreticamente.

Ho sempre creduto che alla base di un operare d'artista vi sia un'intuizione,

un desiderio o una necessità che è possibile descrivere in modi elementari. Per Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurent Dupont far sì che la musica, la pittura e il teatro coesistano è il più elementare principio operativo. Ogni altra considerazione, ogni giudizio discendono da questo principio.

Quando, parlando di loro, si dice della caparbia che hanno messo in molti spettacoli per riuscire a "non raccontare", è perché i tempi del fare musicale

assicurano già una logica e una sintassi dalle quali la narrazione e i personaggi possono anche mancare.

Quando si osserva che muovendo da semplici dispositivi sonori (le armoniche a bocca, per esempio) sono gradualmente approdati a macchine acustiche sofisticate (congegnerie meccanica ed elettronica), loop magnetici delle loro ultime realizzazioni), è perché in parallelo si è andata complicando anche la loro biologia teatrale. Con *Macchine sensibili* hanno saggiato le leggi fluide dell'attrazione e dell'assimilazione. Per *Lupus et agnus* (1988) hanno pensato al cervello bicamerale. In *Perduta mente* (1989) hanno

scelto le ragioni della vertigine e dell'eccesso affettivo.

E anche se il cuore di qualche loro spettacolo non è realmente loro, anche se talvolta mettono in scena partiture scritte da altri (Kagel o magari Debussy, tanto più forte è il tratto sincretico. Come nelle intuizioni sorprendenti, immediate, esatte di *Children's Corner* (1986), dove si dà figura al gesto paterno di Debussy che scrive musica e cartoline alla sua piccola Chouchou).

Musica e cartoline che sulla scena si trasformano in pendoli, scale, leggende e mobili segni di neve, totem aerei.

Come nell'imminente *MaCaDo*, triangolazioni sul gesto contemporaneo di musicisti (Maderna, Cage e Dodge) che firmano il titolo con il capriccio di una sillaba ciascuno.

perdersi nella superficie

di Antonio Caronia

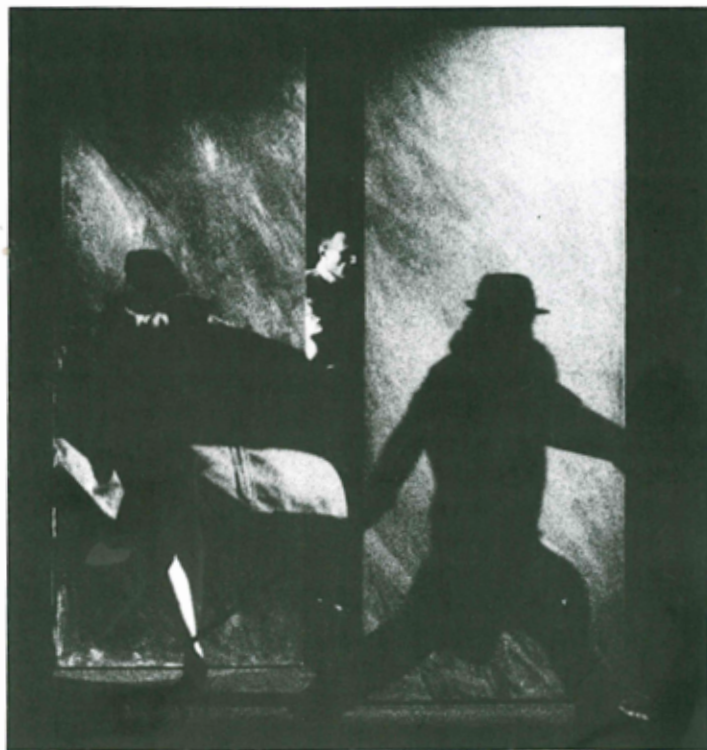
In margine al progetto di un evento teatrale, Michele Sambin annotava due anni fa questa osservazione di Franco Ruffini: "Forse Beckett ha voluto metterci sulla strada per finirlo una buona volta con la ricerca del messaggio". Vuol dire, questo, che dobbiamo annoverare anche Sambin e il Tam fra i moderni adoratori della forma, bricoleurs di eventi luccicanti, forzati dall'apparenza in mancanza di una sostanza? A me non pare proprio. Certo, il Tam abita le superfici, ma nel senso in cui ciò era inteso, per esempio, da Hugo von Hofmannsthal: la superficie come unica forma praticabile della profondità, oggi. Le coordinate fondamentali del lavoro di questo gruppo (l'integrazione fra musica e visualità, la subordinazione dell'elemento narrativo alla struttura compositiva) possono trarre in inganno. A me era successo così, almeno, quando avevo visto per la prima volta i loro lavori nel 1985. Il rigore della progettazione, la meticolosità della "concertazione" (se mi si passa il termine, peraltro, credo, pertinente), la

precisione dei riferimenti concettuali, erano elementi che saltavano agli occhi: ma la fascinazione delle invenzioni visive e sonore (forse non ancora propriamente teatrali) non andava disgiunta da una qualche "freddezza", che si poteva forse ascrivere alle origini artistiche, cinematografiche e video, di Sambin. Vedendo *Dell'anima dell'arco* o *Se San Sebastiano sapesse*, apprezzavo il crescendo dell'esecuzione, il rimando reciproco fra immagini e suoni, l'arguzia dell'ideazione situazionale: ma non riuscivo a cogliere il percorso di un grumo emotivo (che non avevo ragione di escludere) che si collegasse con la trama e l'ardito intellettuale e affiorasse nel tessuto dello spettacolo. Fu *Macchine sensibili*, nel 1987, che mi fece cambiar idea. Certo, era ancora una proposta che si poneva agli antipodi del teatro oracolare, una proposta che si giocava sull'incastro delle azioni sceniche nella partitura musicale, rivelando ancora chiare origini concettuali (i pendoli che scandivano un tempo oggettivo eppure interagente con quello degli attori). Ma in quello spettacolo l'apparente indifferenza del personaggio "creatore" rispetto alle sue creature su rivesciava in modo molto convincente in una tensione al contatto, alla fusione degli esseri, e la musica e i gesti e i materiali degli oggetti scenici rimandavano a un fondo caldo, che il bacio finale sottolineava senza banalizzare né ricercare conciliazioni definitive. In quel mantenere aperta la lacerazione del momento in cui l'azione sembrava chiuderla, intravedi un elemento che mi sarebbe apparso più chiaro nei due spettacoli del 1989, *Perduta mente* e *Tre giorni e mezzo*; cominciai a chiedermi se quell'uso così poco "gastronomico" della musica, se il gioco delle assonanze e delle dissonanze introdotto dagli strumenti elettronici, se la torsione dei corpi, non rimandassero a un affiorare della tragedia, se in fondo non ci fosse, esorcizzato ma anche amplificato dalla musica, un gioco con la

pulsione di morte. nell'apertura di *Perduta mente*, in quella bellissima citazione della figura di Orson Welles, un Sambin in mantello nero e coturni, questa congettura mi sembrò più che ragionevole. E continuava a sembrarmi sensata se ripensavo ai riferimenti letterari da cui parte lo spettacolo, *Salomè* e *Orfeo*. Pierangela Allegro e Sambin, nelle note di scena parlano del "tema comune dello sguardo". Ma che cosa guarda questo sguardo? Guarda la testa mozzata del Battista, che gira per il palcoscenico posta su un piatto; guarda Euridice che sta per uscire dal regno dei morti, e che quello sguardo bloccherà invece in quel luogo per sempre. Nella circolarità della musica e delle parole, eseguite dal vivo ma intrappolate dal registratore e mandate di nuovo, in un loop interminabile, si consuma il dramma di un desiderio che si riflette sul suo oggetto e ritorna alla fonte, innescando un'implosione che è la vera forma della morte nel nostro oggi, de-divinizzato e desacralizzato. Questa implosione la diceva in modo molto intenso

Pierangela nella danza dei veli (quanto gelido ardore, quanta sensibilità intellettuale nei suoi movimenti), la diceva l'inaspettata scarificazione di un violoncello emergente in una scheletrica e oscena nudità dall'involucro di pelliccia. Ecco, in una scena come questa emerge anche l'ironia e il grottesco, estrema barriera (quasi hoffmanniana) che il pudore del Tam erige contro il dilagare di questo sentimento della morte che, sospetto, costituisce uno dei sottofondi di ispirazione del gruppo. Non può essere questa,

anche, una cifra di lettura per l'impressionante maratona vocale che Laurent Dupont realizzava in *Tre giorni e mezzo*? La scelta del testo a cui riferirsi, un testo da amplificare, da straziare, da esaurire nel puro suono, non era caduta sull'*Apocalisse* di Giovanni? Non riesco a credere che questa scelta sia stata dettata solo dalla caratteristica "profetica", quindi eminentemente vocale, amplificata, di quell'opera: o meglio, anche questo è pertinente, perché nella nostra tradizione non si dà profezia se non di morte, di rovina. E le straordinarie variazioni, ora convulsive, ora trattenute dalla voce e del corpo di Laurent, nella solitudine dell'attore sulla scena, rimandano ancora una volta a un corto circuito fra suono e immagine, fra sguardo e ascolto, fra soggetto e oggetto, che Sambin ha esplicitato nelle due serigrafie che accompagnano gli spettacoli. Nella prima, Michele e Pierangela di spalle si rinviano l'un l'altro dei grafismi di sguardi, che dagli occhi rimbalzano sui dorsi acconciati a violoncello (una citazione e un omaggio a Man Ray). Nella seconda due repliche lievemente diverse della bocca di Laurent riversano l'una nell'altra un flusso tormentato di linee (suoni, parole). In un caso e nell'altro, non c'è dubbio, è l'incontro di sé col proprio doppio. Un incontro che (sempre Hoffmann e Poe, e quanti altri ancora) significa morte: quella morte che l'artista esorcizza per noi, oltre che per se stesso con il proprio canto.



Ma Ca Do

Ma Ca Do è l'omaggio del Tam a tre musicisti contemporanei, Bruno Maderna, John Cage e Charles Dodge. La scelta di lavorare sui compositori risponde ad una precisa riflessione che è ormai poetica del gruppo. Essa ci ha portato ad utilizzare i brani musicali come altrettanti testi letterari e a sviluppare così ciò che è prassi consueta nel teatro. Nel nostro caso alla scrittura drammaturgica di un testo letterario abbiamo sostituito quella di un testo musicale. In principio c'è uno studio dell'autore ed un ascolto delle sue opere fino a giungere ad una più puntuale ricerca sul testo musicale scelto per la messa in scena. Essa si basa sull'analisi della partitura che precede il lavoro di creazione scenica. Prosegue con *Ma Ca Do* il cammino del Tam attraverso le arti per dare forma ad un teatro di ascolto che non racconta, ma compone con materiali visivi; che non descrive, ma costruisce un'architettura con spazio / luce / movimento / suono / parola; che non si esprime attraverso messaggi univoci, ma mette il singolo spettatore in grado di essere autore della propria personale visione; che ricerca, attraverso la messa in gioco dei differenti linguaggi, non una condivisione di ideali, ma una riflessione autonoma; che si esprime in termini complessi e anche contraddittori nella messa in scena della propria visione del mondo.

Ma Ca Do prende a prestito dalla musica l'idea di serata a programma, facendo convivere in un unico spettacolo tre compositori e tre brani differenti. Il legame che unisce *Ages* a *Han Motte Henne I Parken* sta nel fatto di contenere un'omogeneità di materiali sonori come le voci, i suoni elettroacustici, un testo poetico e di essere opere create per nastro magnetico e pensate per una diffusione radiofonica; tutto ciò pur appartenendo, i due autori, ad aree culturali differenti come l'America e l'Europa. Cage occupa nello spettacolo una posizione centrale di collegamento e rottura al tempo stesso poiché la sua musica e i suoi scritti hanno esteso in maniera incredibile i confini della musica, anzi con lui i confini sono scomparsi sconvolgendo così l'idea stessa di musica.

Ages
di Bruno Maderna
(1972) per nastro magnetico

Il lavoro drammaturgico è fondato su un montaggio o meglio, un missaggio di materiali scenici elementari che acquistano spessore nell'uso di sovrapposizioni, dissolvenze, solismi e corallità. L'impianto generale si basa sull'interpretazione letterale della prima parte del monologo di Jacques tratto da *As you like it* di W. Shakespeare:

tutto il mondo è un palcoscenico e tutti, uomini e donne, sono soltanto attori: hanno le loro entrate e le loro uscite e ognuno, nel tempo che gli è riservato rappresenta molte parti e gli atti sono sette età.

Sette quinte mobili costituiscono l'essenza scenica, uno spazio astratto che produce e consente un continuo susseguirsi di entrate e uscite, di presenze e assenze, di passaggi. Quattro attori, due donne e due uomini, interpretano una serie di ruoli scambiandosi in un continuo gioco di trasformazione e travestimenti. Ogni attore, quindi, non interpreta una parte, ma segue piuttosto un percorso durante il quale assume i panni di più personaggi.

Omaggio a John Cage
per quattro esecutori

La partitura di *Theatre Piece* e le indicazioni date da Cage, per l'esecuzione del lavoro sono molto simili alle istruzioni d'uso per un gioco. Un gioco dove convivono assoluto rispetto per le regole e al contempo grande libertà lasciata al giocatore, all'interprete. Un gioco che può essere giocato ogni volta in modo diverso e che vive dell'energia determinata dal caso.

"Non c'è direttore d'orchestra, non c'è regista. Ogni performer è quello che è: musicista, danzatore, cantante" (J.Cage).

Esegue le azioni che lui stesso, con la complicità della casualità, ha determinato.

Non sono previste dinamiche tra i performers, non c'è conflitto, non c'è storia.

E' solo dal gioco delle compresenze e dalla musicalità delle azioni che nasce ogni volta una diversa drammaturgia del caso.

Mettere in scena *Theatre Piece* è una scommessa!

Han Motte Henne I Parken (Lui la incontrò nel parco)
di Charles Dodge
(1981) per nastro magnetico

Questa composizione è un dramma musicale scritto su commissione della Radio Nazionale Svedese e rappresenta la grande differenza tra la descrizione oggettiva di una semplice situazione e la risposta soggettiva, enormemente ramificata, a quest'ultima. Il testo si basa sulla poesia dello scrittore americano Richard Kostelanetz *Foreshortenings* che narra una semplice storia l'incontro di un ragazzo e di una ragazza, un giorno, in un parco.

L'interpretazione scenica seguirà gli assunti del testo musicale. Cercherà quindi di evidenziare la differenza tra la semplice descrizione

dell'azione (oggettività) e l'amplificazione metaforica e simbolica del racconto (soggettività).

TAM Teatromusica

Ma Ca Do

Ideazione di Michele Sambin

in scena

Pierangela Allegro, Laurent Dupont, Paola Nervi, Michele Sambin

tecnico

Paolo Cafiero

regia

Michele Sambin

aiuto regia per Ages

Gabrio Zappelli

produzione

TAM Teatromusica

Coproduzione RAI di Milano per Ages

Sala Polivalente 13 - 14 - 15 luglio 1990



L'APPI presenta i migliori comici dell'anno

VUOTI D'ARIA

de I Soliti Ignoti

in scena

Anna Meacci, Paolo Migone

regia

Carlo Neri

Piazza Monache 14 luglio 1990



Lo spettacolo narra di una conferenza tenuta da uno studioso e dalla sua collaboratrice. Lui era un professore grigio e metodico che, a seguito di un incidente d'auto, è diventato allegro e pazzo. Lei dall'incidente ha ereditato vuoti di memoria e incapacità a capire i sensi figurati. Tema della conferenza è la *malinconia*, che in questa nostra epoca, a loro parere post-ideologica, si rivela il male del secolo. Secondo questa teoria, nessuno è riuscito e riesce a scampare alla malinconia: i più fortunati fanno gli ironici, ma tutti provano disagio davanti alla decisione di dover scegliere di non scegliere i modelli delle passate generazioni. Crisi di valori, consumismo dilagante, superficialità, ansie dell'uomo moderno sono i temi toccati da questi due strani conferenzieri, ma affrontati e presentati con pochissima chiarezza, con uno stile che ricorda più una nevralgia che un'esposizione al pubblico.

Spesso vittime di vuoti di memoria e crisi d'identità lo studioso e la sua assistente tentano di presentare la vita e le opere di un letterato-umanista-S-matematico (tre in uno), *Lello Lampani*, esponente di una poesia crepuscolare e malinconica.

I Soliti Ignoti

CINEMA SPRINT COMPANY trailers

Film in carne ed ossa sceneggiati da
Giorgio Bocassi e Donata Boggio Solo

in scena

Giorgio Bocassi e Donata Boggio Solo

Piazza Monache 15 luglio 1990

Questa volta la Coltelleria Einstein di Alessandria incontra il cinema, anzi lo inventa. La *Cinema Sprint Company* è un'agenzia che si occupa specificamente di promozione Film. Con un procedimento inedito eccita nel singolo spettatore il desiderio inconscio di toccare con mano il film. L'agenzia quindi non proietta pellicole ma lancia in diretta sul palco spezzoni di *Film in carne ed ossa*, interpretati e commentati da Giorgio Bocassi e Donata Boggio Solo. Il meccanismo comico è quello dei *TRAILERS*, brevi sequenze salienti, specchietti per le allodole, che stuzzicano l'appetito del cinefilo. La Coltelleria Einstein, diventata per l'occasione *Cinema Sprint Company*, promuove film introvabili, nati dalla fervida e incalzante fantasia comica degli sceneggiatori. Sono sceneggiature serie che attraversano vari generi cinematografici, senza quasi mai parodiare film veri.

Coltelleria Einstein

TRAILERS da

i pescatori
storia di un muratore
chernobyl memories
fango
vita col mostro
vicolo cieco
il coniglietto e la rana
la casa del sussurro
il camaleonte è andato via

la perquisizione
vita privata di Mandrake
il ritorno di manlio
duello rinviato
il gabinetto della dottoressa coligar
indigestione
la sposa negra
la torre di babele
maschi in crisi di nervi

BUONA VISIONE!



CIPOT

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI FONDAZIONE

Il 1990 è l'anno di fondazione del Confronto Internazionale per Progetti di Opera Teatrale (d'ora in poi detto Cipot) di cui Santarcangelo lo si fa promotore e realizzatore, assieme all'ETI (Ente Teatrale Italiano) e con il contributo di organismi teatrali nazionali e stranieri. Il Confronto, che avrà scadenza annuale, prevede in data 12 - 13 luglio 1990 la realizzazione di un Convegno Internazionale fra direttori di centri di produzione, direttori artistici di compagnie, critici teatrali, storici del teatro, singoli artisti, drammaturghi e pedagoghi di chiara fama, allo scopo di costituire una giuria internazionale. Tale giuria sarà di fatto un luogo d'intesa per un più vasto sistema di scambi e collaborazioni al fine di favorire la circolazione della cultura teatrale in genere, e incentivare in particolare la ricerca, senza pregiudizi o preclusioni di sorta. Si intende in questo modo costituire un polo permanente di scambi ed elaborazione nell'ambito del teatro non commerciale, ci si propone di diventare un referente internazionale per la circuitazione e la realizzazione delle opere, oltre che di riattivare il dibattito teorico pratico sul lavoro teatrale inteso come "lavoro d'arte comune".

Il Confronto nasce secondo una filosofia generale ben precisa che prevede l'interazione fra teatro contemporaneo e memoria storica dell'arte scenica.

Sarà compito istituzionale dell'organismo che promuove il Cipot di conservare una memoria della sua attività e di mettere a disposizione della comunità teatrale internazionale l'archivio e tutto il patrimonio cognitivo e di relazioni o scambi che l'attività e lo sviluppo del Confronto comporterà. Particolare sensibilità e attenzione sarà destinata a quei progetti teatrali che prevederanno la collaborazione di artisti di diverse culture e di diversi Paesi, sia nell'ambito europeo che extra-comunitario. L'importanza e la funzione del Confronto è da intendersi manifestata oltre che dal valore certo del progetto che ogni anno verrà dichiarato vincitore, e quindi realizzato e distribuito nei teatri aderenti, anche dal clima di lavoro comune e dibattito intellettuale che sarà in grado di suscitare attorno a sé. La prima sessione del Cipot si terrà nella primavera 1991.



SANTARCANGELO DEI TEATRI D'EUROPA e L'ENTE TEATRALE ITALIANO

istituiscono il

CONFRONTO INTERNAZIONALE PER PROGETTI DI OPERA TEATRALE (Cipot)

Bando

Con il Cipot si intende favorire una maggiore collaborazione progettuale di scambio e di conoscenza tra artisti, operatori e organismi teatrali appartenenti a diversi Paesi e culture, in ambito europeo ed extraeuropeo, con una particolare attenzione all'area del teatro d'arte e di ricerca. In tal modo si intende costruire un polo sovranazionale di libera e indipendente progettazione, che possa rappresentare, per il teatro non commerciale, il referente per la realizzazione e la circuitazione di opere oltreché per il confronto e l'elaborazione di idee.

Particolare considerazione riceveranno i progetti che prevedono una collaborazione tra artisti e tecnici della scena di differenti culture e nazionalità.

Il Cipot vuole segnalare con cadenza annuale a un pubblico internazionale alcuni progetti originali, mai realizzati prima, né integralmente né parzialmente, elaborati da singoli artisti, compagnie e organismi produttivi di diversa specie e nazionalità.

Da uno a tre progetti (eventualmente ex aequo) saranno premiati con l'assicurazione dell'inserimento in cartellone da parte dei teatri aderenti al Cipot.

I progetti devono pervenire in forma scritta, e corredati da un progetto produttivo, alla Direzione entro il... [data da destinare].

La Direzione seleziona un massimo di venti progetti.

Gli autori dei progetti finalisti saranno invitati a presentarli personalmente, nel corso della sessione primaverile, nella forma che riterranno più adeguata, sia essa scritta, verbale, su supporto magnetico o dal vivo.

Tutti i progetti presentati saranno oggetto di valutazione critica da parte della Consulta internazionale.

A essi e alle riflessioni critiche verrà dedicata una pubblicazione.

**... DAL 20 AL 22
LUGLIO...**

Nello spazio della dissidenza

di Andrea Adriatico

C'è un mare che mi divide da Alberto e Elda. Un mare difficile, anche se calmo e continuo, da attraversare con l'attenzione e la curiosità di chi a stento è in grado di comprendere, dietro l'onda, il segreto della precarietà. Ho conosciuto il lavoro di Ariele Laboratorio quasi per caso. Non mi piacque. E' strano confessare una reticenza che si era fatta forte dietro un muro di concetti e di considerazioni classiche per chi osserva e, inevitabilmente, giudica: eppure oggi rivedere quello spettacolo, il secondo di Ariele, il primo giunto nella penisola, mi fa riflettere. Ho ritrovato in *Noli me tangere* quell'ansia nascosta dietro l'onda, sovrabbondante di segni, come fosse un battello naufragato che per incanto avesse mantenuto in uno spazio ridottissimo tutte le sue parti. Eppure fra tante cose inutili a bordo di quel battello c'era un tesoro prezioso: l'ingenuità. Così, nonostante il giudizio facile e, in fondo, motivato, ho visto lo spettacolo successivo: *Hongos, abbracciamo l'acqua tra le foglie*. E su quella scena, come per un bizzarro miracolo della natura, ho visto due profughi di quel battello salvi a riva insieme all'inesprimibile tesoro. Così ho osservato, mi ricordo, un po' incantato e stupito la storia consumata in una capanna da spiaggia, povera e umile come l'atmosfera che si respirava, e ho avuto l'impressione, forse un po' banale, che mancasse ancora qualcosa. Ma avevo sentito la forza delle idee, il bisogno di dire delle cose, la necessità di utilizzare il palcoscenico come luogo della "dissidenza". Sì, della dissidenza: perché Ariele, il vento, il folletto scespiriano, è figlio di Karen Blixen, è l'assenza nella presenza, è il teatro politico contemporaneo che non propone più vessilli e bandiere dietro le quali nascondersi per disvelare le proprie verità come inoppugnabilmente oggettive ma un teatro che vive e si nutre dei problemi e dei cadaveri che ognuno si porta dentro, e li confronta a partire da se stesso prima di farli arrivare ad altro. Probabilmente Ariele non ha bisogno di queste mie parole. Ariele è indipendente, cresce e si riduce, si fa bello e si sporca come ogni altro pezzo del teatro di oggi, sia esso gnomo o folletto. Ma forse ho avuto poche occasioni così immediate per scrivere i miei pensieri, umani. Nonostante *Hongos* è stato difficile pensarmi come interlocutore ideale per un percorso diviso da un mare. Il rischio e le scommesse impossibili mi affascinano: l'aspetto più coinvolgente del lavoro di Alberto ed Elda è per me proprio l'ingenuità. Un'ingenuità per nulla stupida, fresca e qualche volta compiaciuta, vivace e problematica come i loro spettacoli. Ma come può l'ingenuità essere problematica? Un paradosso. Irrisolto. Sono partito con delle aspettative, ho sempre creduto che essere sardi significasse avere un timbro di fuoco indelebile sull'anima. Così ho atteso al varco lo spettacolo facile della memoria, delle tradizioni, della poesia delle radici. E gli artisti sardi, come quelli di altre parti d'Italia, dotati di

buona memoria e di allegra spregiudicatezza, questi spettacoli li sanno far bene. Ho aspettato il dialetto, i profumi, gli abiti e le abitudini... ho aspettato invano. Mi sta bene. Sono stato costretto a liberarmi di tutto. Ariele mi ha costretto ad una fratellanza mai vissuta. Ho capito che i sardi, tanto lontani, soffrivano le stesse miserie dell'italietta, e quelle stesse miserie erano lì, in mezzo ai loro pascoli, propagandate via mare, marchi omologati cui non sfugge nessuno. E' proprio tanto importante avere gli occhi ben aperti. Così *Hongos* mi ha parlato della droga, riprendendo in scena un argomento delicato senza incedere nei luoghi comuni. C'era una lunga strada tra la sabbia, fatta di bacinelle d'acqua e di piedi costretti nel tempo d'una fotografia. Io non so cosa può voler dire. Non voglio neppure chiedermelo, non ora. Sono rimasto colpito dall'emozione. Ma sentivo che mancava qualcosa. Un pensiero fisso. Poi il viaggio. Ho attraversato il mare, di giorno, per andare incontro a *Caino e Libia*, mistero da svelare. Ho avuto paura. La Sardegna mi inquieta. Sono entrato piano nel piccolo laboratorio di Ariele, dopo aver riso di fronte ad una buona colazione mattutina. Forse era una giornata particolare. Ho trovato qualcosa in quel laboratorio di idee ed emozioni, ho trovato la mia memoria, quella di mio padre, figlio di un'Italia che trasuda fascismo, ho trovato i racconti e le immagini di un popolo denudato di fronte all'arroganza della forza. Ho trovato un uomo in crisi, dotato di un fallo che lo insuperbisce e lo fa credere imbattibile. Ho trovato la Sardegna, le tradizioni e il folklore, celati come atti quotidiani in un mare di inutilità. Ma mi sono anche trovato a guardarmi, immerso nei panni di una Libia qualsiasi, trafitta dalle mie lacrime e imbrigliata tra le ragnatele dei nostri giorni. Ed ho trovato un conflitto aperto, quello di un uomo in crisi con il suo stesso ruolo, le sue stesse verità. Sarebbe anche facile trovare frasi d'effetto a questo punto, sfoggiare citazioni e confronti, gridare al capolavoro. Eppure *Caino e Libia* non è niente di tutto questo. Nella sua semplicità Ariele non si è forse neppure accorto di aver immesso nell'atmosfera un personaggio che scuote, una Libia-Cassandra della migliore Christa Wolf, o di aver fatto una parabola intensa e profondissima intorno ad un Caino quasi pirandelliano nell'intuizione o nel gioco a nascondere. Caino è anche l'anagramma di Ciano come Ura di Dornio e Lopardo d'Arcifa, *I giganti della montagna*, sono "un dio di Roma" (Mussolini) prossimo alle imprese in "Africa". Ma Caino è anche Caino per se stesso, logorato fratello di Abele, uomo irrisolto che sgozza la vita dell'anima in un'"oasi nell'esistenza". Non ho visto la fine di *Caino e Libia*. Ho ripreso il mare, di giorno, per un ritorno in sordina, con una consapevolezza in più. E probabilmente a questo punto sarebbe stato più giusto che parlassi di loro, ancor prima che di me stesso. Ma, forse proprio perché non c'è un finale ideale, non so dire dove arriverà Ariele. Forse il vento lo porterà a scolpire una pietra

bianca in questi neri anni novanta di fine millennio che ci attendono. O forse tornerà a solcare il mare, difficile, del bisogno. In ogni caso ricorderò che a me ha regalato un'emozione, piccola e grande, lontana dall'oleografia e dal narcisismo, vera come i turbamenti degli uomini che combattono perché senza qualità. E staremo a vedere se per voi potrà essere lo stesso. In qualche senso...



Caino e Libia

L'Italia che trasuda fascismo, quella di allora come quella di oggi. Che mangia bene e ride: rideranno senz'altro meno i cadaveri che si porta sulle spalle. Cadaveri di sciamani abbattuti in massa durante la campagna d'Africa.

Caino ritorna sui luoghi in cui suo padre partecipò allo sterminio; un'oasi profumata e lontana per un bilancio sul fascismo di dentro, di sempre e per sempre. Fascista al vertice e alla base. Dovunque. Anche nel suo pastore pittoresco e solitario che sgozza agnelli e incapretta amici o parenti rinnovando il compiersi di un sacrificio fieramente esportato dal padre sulla sabbiosa "quarta sponda".

Fascista da sempre, per sempre, dappertutto.

Nelle donne spalancate sino al sangue; il fascismo sulla cima di un fallo curioso e incontenibile: il rostro infiammato che governa.

Un fratello e una sorella, o forse due cugini, si incontrano dopo lunghissimo tempo per un'unica, ultima volta. Il luogo è un'oasi nell'esistenza, per un'intima frugale colazione sulla sabbia del deserto. La cortesia del colonnello Caino si sublima nel racconto degli orrori riferitigli dal padre e compiuti su quegli stessi luoghi durante la conquista fascista dell'Africa. Libia risponde sarcastica al cugino tormentato dai tafani; il deserto palpita attorno.



Caino e Libia

di Alberto Capitta

in scena

Elda Broccardo, Alberto Capitta

regia

Alberto Capitta

produzione

Ariele Laboratorio 1990

Aula Magna Scuola Elementare 19 - 20 - 21 luglio 1990

Hongos, abbracciavamo l'acqua tra le foglie...

IN SOSTANZA: hongos è uno spettacolo sulle sostanze.

Sull'uso delle sostanze; sostanze come il peyote o i funghi allucinogeni.

Sull'eredità delle sostanze: eredità non necessariamente deplorabile.

ABBIAMO MANGIATO LE PIANTE MAGICHE, LE ABBIAMO DIGERITE...

QUELLI: dove sono tutti quelli che con gli allucinogeni, che coi cactus del deserto avevano conosciuto meravigliosi e antichissimi sentieri di estasi e di comunicazione? dove sono quelli che, a differenza della grande massa di ebei coinvolti nell'ondata consumistica della "strada della conoscenza", s'erano conquistati la giusta meditazione filosofica?

TANTI: un famelico gregge umano si è riversato su territori un tempo inaccessibili, ha scardinato, ingerito, consumato segreti millenari. Pacatosi il boom, mutata la moda, gli animali ormai maturi sono silenziosamente rientrati nei ranghi, in perfetto ordine, sposando via via, con sempre maggior convinzione, le cause e le ragioni sociali dell'attuale costume italiano; un pentito qui, un rinnegato lì.

POCHI: in sostanza diamo voce ai pochi che si sono serviti di dette particolari esperienze per migliorare loro stessi, per una ricerca autentica e sentita. Pochi che si muovono facendosi largo tra orrendi luoghi comuni e correnti di razzismo istituzionale. Pochi che hanno saputo sigillare l'esperienza mantenendone inalterato l'ineguagliabile spessore e l'utilità nella ricerca.

LO SPETTACOLO E' SVOLTO DA DUE ATTORI SULLA SCENA.

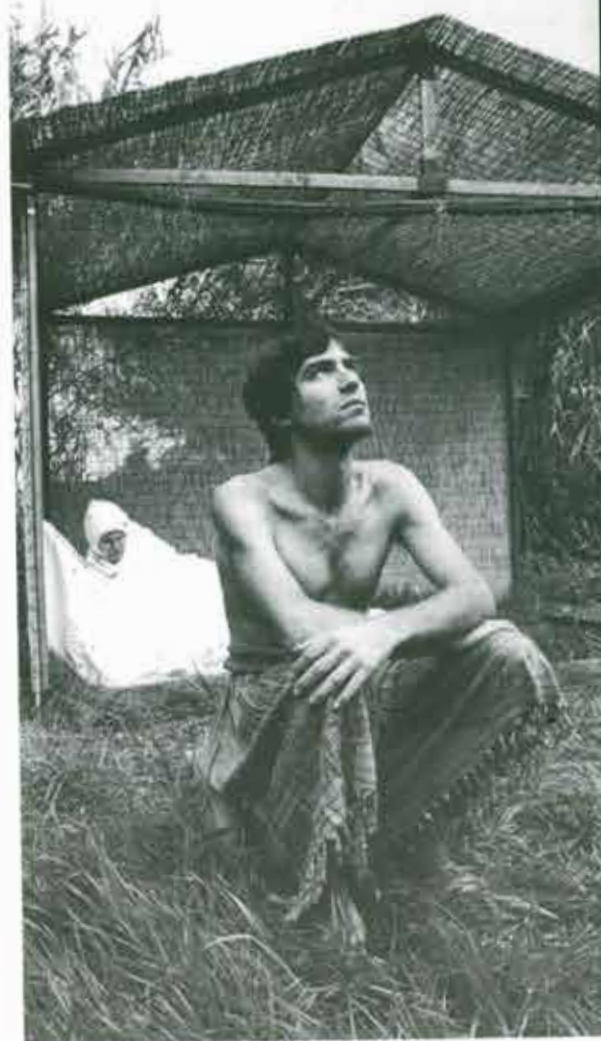
IL LUOGO E' UNA SPIAGGIA.

UNA RIVA DESERTA, NOTTURNA, SENZA NAVI E SENZA LUCI.

SI PARLA DI "QUANDO ABBRACCIAVAMO L'ACQUA,

LA TESTA MOZZATA TRA LE FOGLIE,

MENTRE L'EMORRAGGIA DIPINGEVA L'UNIVERSO.



Hongos, abbracciavamo l'acqua tra le foglie...

di Alberto Capitta

in scena

Elda Broccardo, Alberto Capitta

regia

Alberto Capitta

produzione

Ariele Laboratorio 1989

Aula Magna Scuola Elementare 22 luglio 1990

Aspettando una nuova storia

di César Brie

Sono nato in Argentina nel 1954. Ho cominciato a 17 anni facendo teatro col gruppo che poi sarebbe diventato la Comuna Baires. Nel 1974 siamo partiti in esilio volontario verso l'Italia. Sarei ritornato in Argentina 11 anni dopo. Nel 1975 mi separo dalla Comuna Baires e lavoro sino al 1980 al Centro Sociale Isola. Lavoravamo ogni giorno nella ricca teatrale, facevamo dei corsi serali, avevamo un cine club per adulti e bambini, un asilo, una biblioteca. Centinaia di iniziative si sono svolte in quegli anni al nostro centro, senza che mai un aiuto ci fosse dato dal Comune (rosso) o dallo Stato. Anzi, eravamo vivamente osteggiati. Sull'Isola pendeva sempre la minaccia di sgombero per farci una scuola materna. Oggi, dopo dieci anni che abbiamo abbandonato il Centro Sociale, i locali sono lì, uguali ad allora, e adesso ci abitano degli immigrati in modo clandestino. Caceranno via anche loro per proporre la scuola materna del duemila?

Certo, noi non eravamo innocenti. Eravamo settari, puri, ma concreti. Lavoravamo nel quartiere cercando di unire ricerca teatrale; sperimentazione col lavoro sociale, col miglioramento della condizioni di vita, ma anche in senso culturale: vive meglio chi può creare, chi possiede i mezzi per interrogare se stesso e il suo ambito. Parlavamo di cultura attiva, di zone libere, nel senso di un luogo dove ci fossero mezzi per elaborare l'inquietudine, il disagio. Abbiamo perso ma non abbiamo fallito. Il Centro Isola è scomparso, eppure è stato il luogo dove ci siamo formati come uomini: persone che vanno attraverso i loro destini con un segno, un imprimatur, un piccolo neo se vogliamo, dove si mescolano impegno, rigore e solidarietà. Sembrerà che parlo bene di noi, ed infatti, lo faccio: questi dieci anni hanno dato voce e potere a tanti dei nostri avversari di allora, e sulla loro bocca l'esperienza dei centri sociali è diventata qualcosa da dimenticare. Questi dieci anni però, sono stati per noi gli anni dell'apprendistato, della ricerca in sordina, di opere, spettacoli, esperienze e ricerche che ci hanno formato. E adesso è cominciata la stagione dei frutti. Allora seminavamo, e oggi cominciamo a raccogliere qualcosa. Quindici anni mi separano dagli inizi a Milano.

Personalmente, ho seguito Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret, che è stata la mia maestra unica e irripetibile. Abbiamo lavorato insieme, formato persone, viaggiato nel mondo, creato opere che non sono quasi state viste in Italia. Gli anni con Iben sono stati fecondi, indimenticabili, produttivi, unici. Ho imparato tanto da lei, come uomo e artista.

Anche la vicinanza all'Odin Teatret e a Eugenio Barba mi ha arricchito in modo tale che non potrei descriverla. Barba è stato l'altro mio maestro, insieme all'Odin Teatret. I suoi insegnamenti mi portano adesso a separarmi da lui, dall'Odin, questi due colossi di rigore, ostinazione ed

etica, per cercare di seguire le mie ossessioni, il mio modo particolare e concreto di risolvere problemi creativi, estetici. E questa, credo, è stata la grandezza di questi miei maestri: non mi hanno plagiato, ho potuto sempre in mezzo a loro affermare la mia differenza, la nostra diversità ci ha arricchito, ci ha unito e, adesso, ci permette di continuare strade diverse, ma con un filo etico comune, un voltaggio che ci assomiglia. Amo le opere e le estetiche diverse dalla mia, perché alla base di queste spesso trovo soluzioni diverse formalmente ma vicine nell'impegno e nell'atteggiamento etico.

La mia strada, oggi, ritorna verso il Sudamerica: fonderò il Teatro delle Ande.

Costruirò una casa con un salone enorme che serva da teatro. Sarà in riva ad un fiume, attorno saranno piantati alberi fruttali, ed un orto ci fornirà le calorie minime nei periodi difficili. Lì abiteremo, avremo stanze per ospiti, per gruppi stranieri che abbiano bisogno di una base. Lì organizzeremo incontri, scambi di lavoro. Avremo un laboratorio fotografico, un impianto di serigrafia, stanze per cucire e preparare costumi e scene, laboratorio di maschere e, se riusciremo, anche una piccola tipografia.

Questo teatro sarà vicino ad una città con università, per mantenere contatti stretti coi giovani e coll'ambiente culturale. Sarà vicino a situazioni sociali con le quali stabiliremo rapporti di collaborazione, perché non può esistere attività culturale o teatrale in Latinoamerica, che si disinteressa della realtà sociale che sta attorno. Questo è il mio sogno.

Questi ultimi mesi, in Europa, devono servirmi a raccogliere i fondi attraverso una sottoscrizione, per poter iniziare. Bolivia o Ecuador sono realtà dieci volte più dure che la realtà italiana. Ma questa sfida mi stimola. Potrò verificare se gli anni dell'Isola e dell'Odin sono stati utili, se mi hanno fatto un po' più capace e saggio. Fra alcuni anni vi racconterò una nuova storia.



Il mare in tasca

di Iben

E' proprio la religione vera, quella che non occorre professare ad alta voce per averne il confronto di cui a volte - raramente - non si può fare a meno.

La coscienza di Zeno di Italo Svevo

Storia di un attore che, svegliandosi, scopre di essere stato trasformato in un prete.

scene

L'incubo

Il buio

Il corpo di un attore

L'arte poetica

Il silenzio

Il mare

Il commiato

La confessione

Il riso e il mestiere

Ninna nanna

Il sogno

Le vestigia dell'amore

La madre

I resti del naufrago

per confondere gli spettatori

Il tema di questo spettacolo è l'amore.

Il personaggio è un prete.

L'azione si svolge nella stanza del prete dietro la sagrestia.

Il tema permette all'autore di rivedere la sua esistenza ed il prete

permette all'attore di dialogare con Dio, nel quale non crede.

Il pubblico fittizio, rappresentato sulla scena, permette al sacerdote di rivolgersi al pubblico reale senza confonderlo col suo gregge.

Deve essere chiaro: il personaggio del prete esiste perché si accetti la sua irrealtà. Non si tratta di credere nella verità della scena ma nella verità della sua finzione.

Un attore è un uomo che scolpisce un altro uomo fra gli uomini.

Questa sua falsa autobiografia ha interrogato la vostra biografia?

Su questo argomento, l'autore e l'attore di questo spettacolo sono gli unici che non possono aprire bocca.

IL MARE IN TASCA

di Cesar Brie

scene, testo, regia e interpretazione

Cesar Brie

assistente

Naira Gonzales

luci

Lucio Diana

adattamenti da

Fernando Pessoa, Czeslaw Milosz

produzione

Koreja - Campo d'azione teatrale

grazie a

Tommaso Corrae Santacroce, Naira Gonzales,
Maria Teresa Dal Pero, Danielle Sassoon,
Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera

Pieve 20 - 21 - 22 luglio 1990

NON E' BELLO CHE UN RE SI ALLUNGHÌ AL SUOLO

Non è bello che un re si allunghi al suolo mette in scena un attore e tre danzatrici. E' liberamente ispirato all'ultimo dei tre racconti che compongono la raccolta del titolo *Sotto il sole giaguaro* che Italo Calvino scrisse nel 1986. La raccolta avrebbe dovuto comprendere altri due testi poiché l'intenzione dell'autore era di dedicarla ai cinque sensi. Il titolo dell'ultimo racconto, dedicato all'udito, è *Il re in ascolto*. Il re, unico personaggio reale del racconto, seduto sul suo trono, vive una situazione di quasi completo isolamento. I rumori sono gli unici segni con cui il mondo gli parla. Attento a cogliere il bisbiglio più insignificante, ogni piccolo segno è un pretesto per creare immagini, rispolverare antichi ricordi, per realizzare con il solo pensiero inconfessabili desideri.

Il re ascolta in silenzio, legge tracce e segna percorsi sonori, il silenzio non è più silenzio e si anima di segni, le immagini passano, si fermano per lasciarsi toccare.

Il re, folle, abbandona il suo trono nell'immaginazione venendo meno ai suoi doveri. Egli scende in se stesso come pochi possono fare, la follia lo avvicina ai suoi pensieri: presenze che lo minacciano, lo seducono, che non gli danno risposta; il re le ascolta e le insegue insistente tanto da toccarle con mano, scontrarle, abbracciarle.

Ancora una volta affrontare Calvino significa per me ammettere comunque di non aver saputo "cogliere" abbastanza.

La situazione intrigante che egli qui propone, regala innumerevoli soluzioni di lettura, balzando dal reale all'immaginato, dall'ironia al dramma, ponendosi inoltre per alcuni aspetti come un'invito al segno coreografico.

I personaggi si intersecano e si confondono, appartenendosi e impregnandosi a vicenda, appropriandosi l'uno delle peculiarità dell'altro senza mai perdere le proprie, in un continuo corpo a corpo. I rumori che il re crede di sentire, soprattutto proiezioni del suo pensiero, non solo disegnano precisi percorsi acustici ma vanno a costruire intere situazioni che a loro volta si dipanano per collocarsi poi ancora più lontano. La concezione del tempo ne *Il re in ascolto* è già di per sé teatrale. Il tempo dell'attesa, dell'ascolto, della paura, è dilatato a contenere dubbi, aspettative, ricordi. Ci si muove attenti. Il gesto, attutito dall'aria resa densa e carica di tempo, si oppone al pulviscolo e si fa spazio con fatica. L'attimo che si è dilatato nell'ascolto diventa poi momento di follia, si spezza in energia rotta, si cambia in gestualità acuminata. Qui tutto si condensa in un rapido susseguirsi di segni angolosi, di linee che si proiettano in una direzione per poi subito cambiarla.

Volevamo rendere un'esasperazione frammista a schegge di lucidità e di protesta, abbiamo cercato intorno a quella linea sottile che decide il

limite tra realtà e follia.

In uno spazio idealmente isolato quale è la sala del trono, luogo di solitudine e di ascolto di se stessi, è stato inevitabile servirsi della parola.

Là dove il gesto non bastava si è aggiunto naturalmente un richiamo, un ripensamento bisbigliato fra sé e sé, un suggerimento, un'imprecazione. Non abbiamo voluto toccare il testo originale perché l'avremmo inevitabilmente tagliato, derubandolo di quella continuità che lo rende un esempio di letteratura. Ci siamo limitati a brevi testi originali che facilmente scivolano fra il materiale gestuale e coreografico, peraltro necessari a rendere soprattutto alcune situazioni di forte tensione e carica emotiva.

Laura Corradi



Non è bello che un re si allunghi al suolo

di Laura Corradi

liberamente ispirato a
Il re in ascolto
di Italo Calvino

in scena

Laura Corradi, Egizia Franceschini, Claire Gourmel, Augusto Radice

musiche originali e progetto di sonorizzazione

Cristophe Eveillard

costumi

Laura Zinetti

scene

Anteprima

assistenza alla regia

Augusto Radice

progetto luci

Mario Laprevite

coreografia e regia

Laura Corradi

produzione

Santarangelo dei Teatri d'Europa - Astiteatro
Comune di Verona - Ersilia

Piazza Balocchi 20 - 21 - 22 luglio 1990

Una tragedia dal sangue scuro

di Giorgio Sebastiano Brizio

Il destino creativo di Valter Malosti sembra essere ombra da una vena romantica; vena che, nelle prime prove del suo lavoro, si accentua nel sangue scuro della moderna tragedia. Più sul versante dell'interpretazione che nel lavoro di regia, ove l'empito tragico a volte si stempera con gusto succoso, umorale, in ironia grottesca. Canoni classici di un filone in continua sete di progressiva indagine sulle possibilità espressive della ricerca che, forse soltanto sul versante visivo, può essere inquadrata nelle tendenze di sperimentazione. Il lavoro sul testo, il suo *darlo* con il corpo e la voce, rivede una classicità di canoni estetici che da Artaud riscrive Jouve per finire in Ronconi.

Lo scavo psicologico presuppone una pregnante conoscenza dell'autore, un quasi immedesimarsi in lui per estrapolarne da ogni piega umori e miasmi, fetore e musica, forse le più reconditamente invereconde, per farne un canovaccio, una tela sulla quale intessere colori rutilanti, cromatiche cupamente accese nel loro squallido rivelare anfratti, caverne del furore aggressivo dei primordi.

Se Malosti fosse pittore lo si potrebbe etichettare *new-wild*, ma non genericamente: *Un Nuovo-Selvaggio*. È attore e regista, quindi creativo su opere altrui; la definizione, seppur attinente, gli sta stretta. Markus Lüpertz nella recente *riscrittura* del classico goethiano *Prometeo* riattiva, attualizzandola in Kokoschka, una memoria pittorica da Poussin. Ecco allora calzare il trittico Artaud/Jouve/Ronconi in una sapiente calibratura dei pesi, delle misure, e - al contempo - della logica distanza temporale: il sincronico attualizzare i modelli guardati. Come affrontare il senso tragico del libertino e la sua immanenza nell'oggi neo-romantico? Sembra essersi chiesto Malosti nell'affrontare quel *divertissement* libertinamente lucido, colto e tragicamente raffinato nello spirale perdersi e autodistruggersi che è crudele gioco cerebrale in Laclos delle *Relazioni pericolose* e straripa in luciferine bassezze nella derivazione di Müller del *Quartett*. Ecco allora il concetto del *Doppio* artaudiano riemergere nella specularità frammentata del contrapporsi di Valmont con la Merteuil, nel diverso grado di aggressività maschile/femminile insito nella scacchiera dei movimenti, dei pensieri libertini, come stimate necessarie per espressionisticamente "definire" l'appartenenza ad un sesso che è poi il *Doppio*, l'Altro da sé, dell'androgino, della bisessualità insita nell'umano e per nulla contraddistinguibile nelle palesi caratteristiche del sesso. Un vago senso, una sospensione quasi, di ironia traspare dal dire squarci di un carteggio epistolare a due voci, penetrando ulteriormente il linguaggio di Müller, nel ricordo di Laclos e nel riverbero raffinato di un conte *philosophique* sull'estetica da *boudoir*. Malosti vede in quell'attualizzazione la persistenza di un concetto perenne, dell'essere oggi libertino

pur tra le solitarie miserie delle quotidiane banalità.

In questo suo lavoro d'esordio Malosti pone le basi per una progettualità più ampia che vede - a partire da Müller - nelle *Lacrimae* Fassbinderiane, e nel più intenso *Ella* di Herbert Achternbusch, un lavorare a più mani, con propria e altrui commistione di cerebro.

Quindi esigenza di corresponsione di *amorosi* intenti la seconda opera realizzata su R. W. Fassbinder. *Le lacrime amare di Petra von Kant* vede nel gioco sapiente delle luci - veri occhi di bue isolanti il personaggio di volta in volta chiamato in causa - il suo divenire cristallo, scaglia di quarzo vivida. In una livida luce da proscenio di Kabarett tedesco Petra, la stilista, snobbando la silente/solitaria Marlene, rincorre la sua tendenza lesbica corrompendo la già corrotta Karin. Tragedia moderna della classe agiata e, al contempo, specchio fedele di una dipendenza tra donne di uno stesso rango che, all'improvviso, vengono folgorate da un verso *Damasco* costituito da una giovinezza sfiorita nel pudore e rigenerata nelle carni mercenarie. Fassbinder traccia nel film uno spaccato della *middle-class* europea con violenza lucida e tenerezza folle per la figura polimorfa della *déracinée*. Malosti e Richi Ferrero sezionano la parola e i volti come se una galleria di ritratti si animasse e guizzante, proferisse verbo. Marlene è data come serpente, quieto e domestico pitone, pronto ad inghiottire la delusa Petra. Intuizione visiva di forte impatto. Tacitamente fredda l'analisi del testo sul contesto, con un dosaggio delle partiture recitanti di altrettanta freddezza joveviana. In *Ella* di Achternbusch è sempre Ferrero a dirigere Malosti attore. La bivalenza del personaggio madre/figlio è resa con un tremore agonico, un cantilenare di voce, a volte stridula, a volta cupa ed introspettiva, le unghie dei piedi laccate di rosso, il cranio rasato. Una congenie di tic esplosivi che riverberano Artaud per il traverso di Ronconi. E mi riferisco, per Ronconi, alle sapienti rese delle maniacalità attivate su Branciaroli, Avogadro, Virgilio. Malosti si immedesima nella bivalenza di questa *Ella* divenendo Altro, divenendo *summa* orante e visiva di tutti i soprusi subiti dal *diverso*; da colui che, escrescenza tumorale di un feto, vuol comunque ricongiungere nel grembo materno il suo esacerbato monologo di stizza e odio, di tensione alla morte dopo aver della vita assaporato ogni stilla di dolore. Testo forte, interpretazione/incarnazione dicevo, che vede nella sensibilità attoriale del Malosti quel naturale compiersi del senso del tragico moderno attraverso le inquietudini dei maestri ed una personalissima mutazione nel fisico e nella voce come policroma scultura del *Prometeo* di Lüpertz, tutta sbrecciature di colore in vista, tutta fatta di ruvide asperità taglienti, ossequiente però i maestosi canoni estetici poussiniani ben motivati nel loro essere etica di comportamento che, dal testo, assurge a immagine di esso.

Conclusa la trilogia e, forse il sodalizio con il Granserraglio di Richi

Ferrero, Malosti punta al rituale mitologico delle euripidee *Baccanti* con il Laboratorio Teatro Settimo attratto, credo, da quel loro far sorgere magiche immagini dai testi.

Il rituale di magia insito nelle miseranda vicenda di Penteo eccita l'alchemico che alberga nel neo-romanticismo di Malosti, attivando così la pulsione di Lucio Diana scenografo ad un continuo *trasmutare* degli elementi primari. L'acqua riflette bagni di devote al rito bacchico, lasciando il suo ruolo purificatore per assurgere a valenze di altro significante: vuoi erotico, vuoi sacrificale. Malosti unisce due stilemi. L'aulico joveviano alla tribalità elisabettiana del primo Ronconi. Gli scambi sessuali sono posti in forte evidenza. Dioniso è donna. Bacchica per eccellenza trascina, come menadi, le sue adepti sul Citerone. Lo spione (e qui il sottile giuoco, già presente in *Quartett*, di *voyeur* si amplifica nella *doppiezza* dello specchio d'acqua e di rame) subisce/ambisce la vendetta del Dio/Dea nella desiata atrocità. Penteo, unico tra i mortali nella *trasgressione* non copulante, viene squartato e i brandelli della sua carne vengono scomposti sotto un Dio vindice *asceso in gloria*. La rosa mistica di Mishima si cangia nella Sodoma pasoliniana con effetti di continuo straniamento. La contaminazione degli stili, come del percorso scenico dei ruoli (cielo e terra, mitico e quotidiano, umano e divino), assume toni parossistici scolpendo il testo euripideo con vivezza alla Lüpertz.

Una regia calibratissima negli accenti, ritrova - con qualche suntuosità rallentante - un ritmo ondivago nei tempi, ottenebrando questo pregnante studio sulle *Baccanti* con vaghissime luci da stelle dell'Orsa. L'ellenismo di Poussin viene sostituito con l'arguzia malevola dei pastelli di Klossowski.

Quale la prossima meta? Topor, mi dice Malosti.

Note

(1) Mi dice Malosti a proposito del suo iter operativo, della sua poetica e dello stile utilizzato nei suoi lavori: "il mio è un percorso particolare in quanto non ho mai creato un vero e proprio gruppo stabile, ma di volta in volta ho riunito diversi gruppi di persone intorno ai veri progetti, cambiando anche la compagnia cui di volta in volta mi appoggiavo. Dapprima il progetto con il Granserraglio di una trilogia sulla drammaturgia tedesca contemporanea, con il patrocinio del Goethe Institut: *Quartett*, *Lacrimae* di Petra von Kant ed *Ella* poi il progetto *Baccanti* con il Consorzio Settimo/Voltaire segnato soprattutto da una comunione di intenti con il Laboratorio Teatro Settimo".

(2) E' sempre Malosti a dirmi: "Più che un lavoro sull'attore è un lavoro nell'attore, dell'attore



Ella non richiede immedesimazione totale

Ella richiede di essere Ella di fare un lavoro interiore, sulla verità è Valter Malosti se fosse Ella.

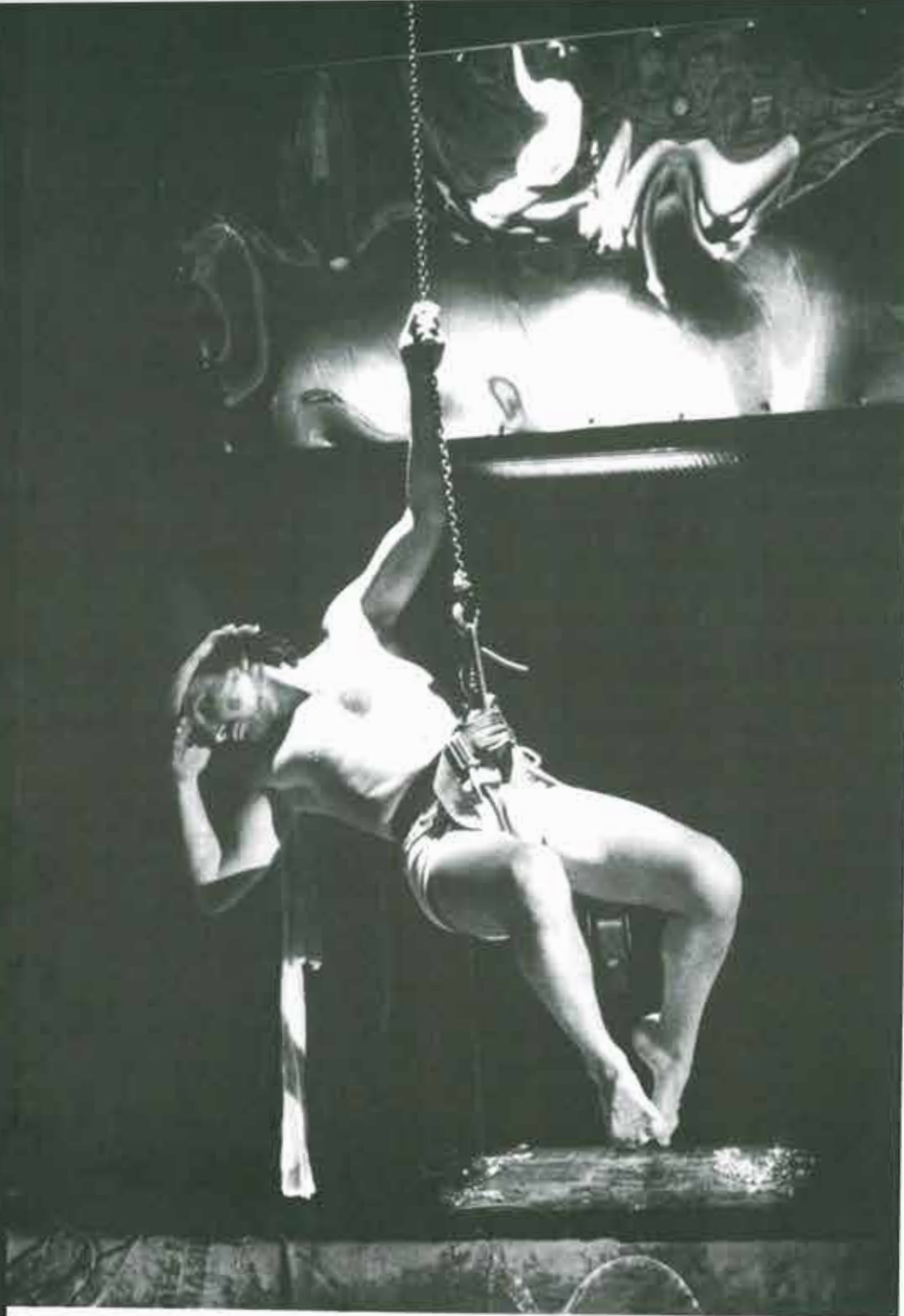
Il tutto ovviamente con i filtri della memoria profonda ovvero tutti i folli che sono in me, visti o geneticamente tramandati.

La memoria cromosomica dell'attore.

Quindi allo stesso tempo un lavoro di trance, di verità, di concentrazione, di dolore, di gioia.

Allora immedesimazione mi pare un po' riduttivo specie in un lavoro come questo dove la regia è stata più appassionata spettatrice dell'anima dell'attore che creatrice.

Vorrei inoltre ricordare come fossero anni che questa Ella ribolliva in me, cioè dall'inizio del progetto (1987) come data ufficiale ma prima, molto prima come nascita interiore. »



Valter Malosti

Le baccanti

oscurità
aria acqua terra fuoco prima
della parola
il suono
poi
ogni parola
esplode

Dioniso arriva a Tebe per istituirci il proprio culto. Ha assunto forma umana e porta una maschera dorata sulla quale è impresso un sorriso dolce-amaro. Lo stesso sconcertante sorriso ("arcaico") è arrivato sino a noi sulle statue di Apollo del VI secolo a.C.. Dioniso chiede alle donne di lasciare la città, di salire sulle montagne e, in una danza sacra, di mangiare la sua carne e bere il suo sangue. Promette in cambio di liberarle dalla paura e di far loro conoscere un'estasi mistica, l'unità tra Dio, natura e uomo. D'ora in avanti gli uomini saranno innocenti come animali. I fedeli conosceranno la teodicea. Ma quando, nell'estasi, una madre ha fatto a pezzi il corpo del figlio, Dioniso se ne va con lo stesso sorriso dolce-amaro. Rimane in scena il corpo di Penteo, lentamente ricomposto da vari piccoli brandelli, capro espiatorio ed insieme segno di Dio.

Da Jan Kott, *Mangiare dio*

Un lavoro carnale
un lavoro sulle origini,
dove la parola è suono
ma allo stesso tempo è gravida di significato.
un lavoro sugli elementi
che fondano organicamente la nostra vita:
aria, acqua, terra e fuoco.
un lavoro sull'animalità e sulla divinità
entrambe presenti nell'uomo.
un lavoro liturgico
e profano.
un lavoro sull'ironia.
un lavoro sulla complessità
scatenata da pochi richiami fondamentali.
Spirituale e politico, razionale ed irrazionale,
maschile e femminile vengono arsi al fuoco
della lingua euripidea
di vertiginosa poesia.

l'attore, luogo del teatro
tra possessione e lucidità
è al centro del mio lavoro.
L'utopia è restituire un residuo di verità non sopraffatta.
Il corpo dell'attore viene offerto in una dimensione onirica
ma tangibile, carnale
teso al recupero di frammenti interiori,
memorie profonde dei sensi
e di quella memoria cromosomica, biologica, originaria.
Il tutto filtrato attraverso una attenzione maniacale, pignola,
al senso, al significato della parola.
Parola vissuta dal corpo in una complessità che coniuga senza
fanatismi di parte "tradizione" e "ricerca";
con il fine ultimo di fare incontrare la mia solitudine,
il mio sogno,
con le mille altre solitudini e sogni
in un rapporto vivente con il pubblico.

Valter Malosti

Le baccanti

da Euripide
traduzione di Edoardo Sanguineti

in scena

Roberta Bosetti, Anna Cuculo, Roberta Freddi, Valter Malosti

scene

Lucio Diana

trattamenti sonori

Marco Bruno

aiuto regia

Tommaso Massimo Rotella, Massimo Tradori

regia

Valter Malosti

produzione

Settimo Voltaire

Sala Polivalente 20 - 21 - 22 luglio 1990

L'arte della mutazione

di Mutoid Waste Company

Nel caso che i veicoli dietro di te siano un incrocio fra un'astronave e un vecchio camion arrugginito, niente paura. Gli occupanti sono pacifici.

I *Mutoid Waste Gang* sono una *Off-Beat Band* di transumanti con un'insolita filosofia.

MASTERS OF METAL

MUTAZION NACHT SPAß

Sono dei provocatori, meccanici artisti e artisti meccanici e per mezzo della mutazione del mondo circostante cambiano l'ambiente dove vivono.

Comic strip helden, scultura dub e ritmi tribali, gente selvaggia, predicatori, performer e pazzi ispirati. Ma queste definizioni sono per loro interscambiabili il loro lavoro tocca tutto lo spettro dell'arte: spaziano dalla musica alla performance, dalle esposizioni alle parate a bordo dei loro macabri bus.

The *Mutoid Waste Gang Company* sono un gruppo di 8-10 persone fra i 18 e i 34 anni. Vivono dentro un caravan fra rottami e pezzi meccanici.

E in un vecchio trattore inutilizzato si è sistemato *Reverend mutant preacher king mutoid obi alias Joe Rush*.

La sua lezione è questa: "Necessità del cambiamento" ma si badi bene si sta parlando di un bus. Per la maggioranza il bus è niente di più che un mezzo di trasporto a poco prezzo, ma per Joe e i suoi compagni della *M.W.G.* il bus è il nocciolo della loro filosofia, dove si vede combinata la doppia funzione di mutazione e mobilità.

La *M.W.G.* crea un'avvincente provocazione, una variopinta mutazione di ambiente. Il road-show si parcheggia in vecchi supermarket, cantieri in rovina, vecchi hangar per bus, parcheggi inutilizzati ecc.

Questa loro mobilità consente alla *Company* di disporre sempre di nuovi spazi e di occupare dei posti che altre persone non potrebbero usare, ma che loro *mutati* alla vita della *waste land* adoperano. E la loro mobilità parla per loro stessi, la mutazione, si sa, è una faccenda complessa. Joe intanto si adatta alla nuova situazione e cerca di spiegarci la sua filosofia: "Uomini e cose devono mutare fisicamente e i cambiamenti in un disastro o in una post-apocalisse devono essere profondi se si vuol sopravvivere".

Un bus può essere un appartamento o diventare un atelier e i rottami possono essere fonte di sostentamento e ci si può guadagnare vendendoli oppure essere dei pezzi di ricambio indispensabili o ancora sono buoni per fare delle sculture. Un bus può essere dipinto o decorato, in modo che lui stesso diventi un pezzo d'arte e se un bus non può essere lavorato se ne possono ricavare dei pezzi che possono essere utilizzati su altre macchine.

"Noi viviamo per questa idea della mutazione dei nostri veicoli e della nostra arte" dice Joe "l'idea è di rappresentare sempre qualcosa di originale e di lasciarsi trasformare", continua "niente è finito per sempre e la natura delle cose commerciabili è solo pattume, se tu non riesci a lavorare ed a intervenire sopra queste cose avrai solo pattume" e la filosofia della mutazione si può rapportare agli uomini e alle cose.

"Di questi tempi", dice Joe "ognuno ha la sua mutazione in sé stesso ed essa corrisponderà ai suoi bisogni e al suo lavoro. Gli impiegati vedranno spuntare sulle loro teste matite gigantesche, e i reporter avranno delle crescenze a forma di block-notes e di tasti martellanti di macchine da scrivere".

Probabilmente Joe vorrebbe la sua testa trasformata in un gigantesco saldatore in modo che non ci sia più differenza fra le sue mani e la sua testa.

Pazzi? Forse suona così ma i *M.W.G.* hanno dimostrato praticamente che la loro filosofia funziona.

Il gruppo, che abbiamo già detto composto di 8-10 persone più un cane, stanno nella capitale (Londra) ma viaggiano spesso fuori città, nel continente, con i loro veicoli decorati con gusto funebre. Sono di casa in ogni posto dove si possono trovare dei rottami e pezzi di motore. Vivono di una quantità enorme di iniziative che va dalla rivendita di rottami all'organizzazione di party a 5.000 lire d'entrata. In qualche loro manifestazione ci sembra di riconoscere gli ultimi resti degli hippies anni Sessanta, ma loro sono suscettibili ad ogni paragone.

La loro filosofia ha qualche somiglianza con *Mad-Max* (il film girato nel deserto australiano dopo l'olocausto nucleare del XXI secolo). Come *Mad-Max* usano i più disparati attrezzi e in mancanza di pezzi se li costruiscono rovistando fra i rottami. Joe però sostiene che la scelta della loro vita è precedente alla visione del film, e pensa che lo sceneggiatore sia stato, come lui, ispirato dai *2.000 AD Comics*. Gli altri sono un cuoco che vive in caravan con la sua compagna, un'infermiera che tutte le mattine va a lavorare. C'è Sandy un novizio, fa l'acrobata. Poi c'è Greg detto *Spaceman* che è quello che costruisce le astronavi. Ancora c'è Hari Chromehead (meglio conosciuto come Joshua Gospel), la guardia del corpo di Joe, colui che predica i *mutant gospel*, c'è ancora Envy Girl e qualche volta la ragazza di Joe.

Se siete tentati di pensare che la *Gang* è fatta di scoppiaati e che le loro attività siano senza senso, vi sbagliate. E sbaglia anche chi crede che la *Gang* sia in ferie permanenti. I *Mutoids* sono un gruppo di lavoro che si dedica alle sue speciali attività con abbastanza impegno da riuscire ad autofinanziarsi. Al contrario degli hippies, loro pensano che non è sufficiente sentirsi alternativi *felici* separati dalla società e chissà cos'altro.

Credono nel duro lavoro, ma non hanno interesse in tutto ciò che non è compreso nella loro ortodossa ideologia. Ma non credono nemmeno che il loro stile di vita sia una risposta alla crisi in cui è piombato tutto il mondo industriale qui all'Ovest.

Ciò che dicono è che bisogna mutare e lasciarsi mutare.

Molti giovani, giovani che non sono in condizione di affittarsi una casa o di separarsi dai propri genitori trovano molto attraente la *happy-go-lucky* e vengono affascinati dallo stile di vita dei *Mutoids*, nonostante la mancanza di comforts come la vasca da bagno, elettricità e televisione. "Molti vogliono seguirci ma non possiamo permetterci di portare ognuno con noi".

Con la legge non hanno problemi. Per 4 automezzi hanno uno speciale permesso come quello dei circhi.

Così *M.W.G.C.* accoglie una valanga di attività: un road-show, parate di mutanti, musica e performances teatrali, esposizioni, sculture, prediche e mutazioni dal vivo.

La musica è suonata su strumenti a percussione che hanno realizzato personalmente. E' una musica industriale, quasi un blues da rotaia mischiato con *Neanderthal gospels*. La musica che viene suonata da tutti i componenti del gruppo fa da sottofondo durante le prediche mutanti.

Il mutante predicatore reverendo *KING RAT MUTOID OBI* si è specializzato nello speciale vocabolario mutante e con molta teatralità e *rambam-zamba* (velocità, scioltezza) si lascia trasportare dalle sue prediche... Lo show viene smontato. I *Mutoids* partono nella notte verso un nuovo campo mobile.

Il processo di mutazione continua e da qualche parte una nuova mostra viene montata.



The Mutoid Show

traduzione di Carla Catena

La fase iniziale dell'esibizione è quella di andare in uno spazio, allestire le sculture prefabbricate che includono:

SKANKING MAN
JUKE BOX CAR
ILLUMINATED SCORPION
THE GIANT SPIDER
THE TERROID ROCK N ROLL GRAVEYARD
THE DROID
PREHISTORIC JUNGLE OF FLYING CREATURES
THE FISH CAR

I Mutoid Waste Co hanno realizzato moltissime performances per fare arrivare il loro concetto di mutazione ad un numero più esteso possibile di persone.

"Abbiamo girato in lungo e in largo le Isole Britanniche facendo performances in molti festival o comunque in luoghi dove succedeva qualcosa che avesse a che fare con musica o arte visiva".

Hanno partecipato alla creazione di video e produzioni televisive. I Mutoids aggiungono colore e humour in ogni luogo dove possono arrivare con i loro mezzi. Il Terroid viene usato come palcoscenico mobile. I Mutoids possono trasformare uno spazio fatiscente in un set di un film futurista. Il loro lavoro in Gran Bretagna comprende anche performances in vari eventi multimediali con Jean Michel Jarre (Docklands Concert, celebrity tent and Royal box), Eric Clapton, Virgin, Tennants Lager, Thames TV, BBC, TVS and MTV, Nina Hagen, Flash for Lulu, Frankie goes to Hollywood.

FATECI PRENDERE I VOSTRI RIFIUTI

TUBI ENDOSCOPICI, TAPPETI, LAVATRICI, CIANFRUSAGLIE, GUANTI CHIRURGICI, FLIPPERS, TOSTAPANE, APPARECCHI ACUSTICI, ASPIRAPOLVERI, ATTREZZI NAUTICI, ACCENDINI, SOLDI DEGLI SPONSORS DEDUCIBILI DALLE TASSE, PEZZI DI BICICLETTA, PANE RAFFERMO, FALCIATRICI, BIGODINI, COMPRESSORI, MICROFONI, MOTORI, AFFETTATRICI, THERMOS, PROIETTORI, SCARPE DI TELA, CHITARRE ELETTRICHE MOLTO COSTOSE, TUBI DI PLASTICA, MOLLE, PUNTE DI TRAPANO, VITI E BULLONI, NOCCIOLINE E UVA SECCA, BIDONI DELLA SPAZZATURA, TANICHE PER LA BENZINA, FILI DI ACCIAIO, CARTE DI CREDITO, UTENSILI DA CUCINA, CARROZZINE

Ogni cosa che riguarda la Mutoid Waste Co ruota attorno al Mutoid Show. Comunque sono molti i rampolli che danno alla compagnia i capitali necessari a permetterle di continuare ad autofinanziare i suoi spettacoli di strada. I rifiuti derivanti dalla nostra produzione sono vari e

includono:

FOTO ISTANTANEE - NATURE VIVE E MORTE RISORSE DOCUMENTARIE INTERNI DI CLUBS, CAFFE' E NEGOZI MUTAZIONI ESTERIORI VIDEOS E PARTIES E AMBIENTAZIONI FORNIAMO PROVVISI PER OGNI GENERE DI VISUAL MEDIA

FACCIAMO DI TUTTO TRANNE LAVARE I PIATTI

THE MUTOID SHOW

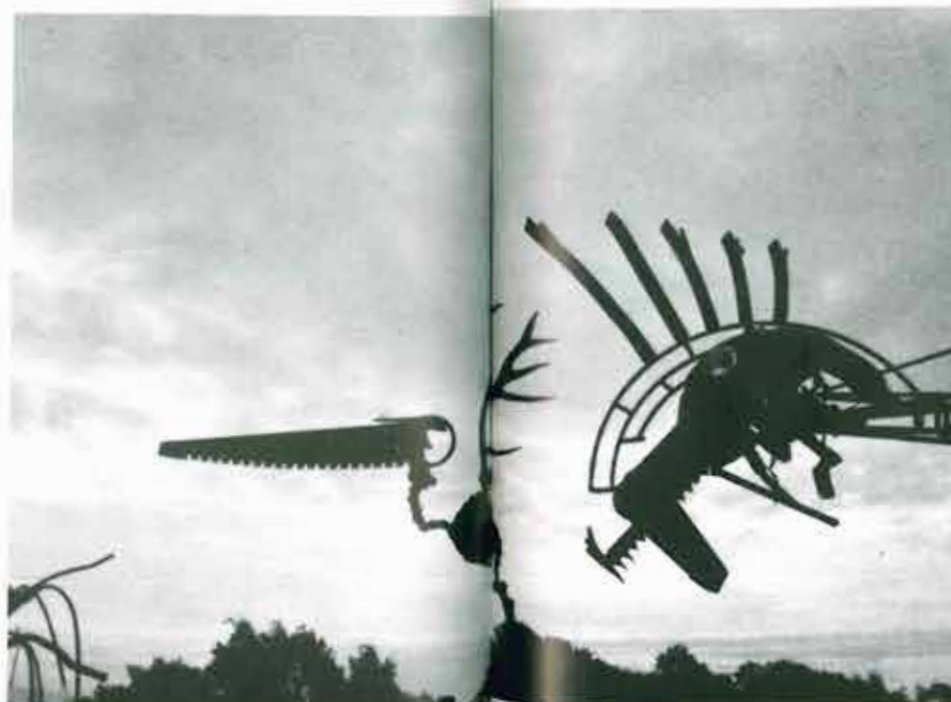
repertorio di parate, concerti, spettacoli

parate

Strade di Santarcangelo 20 - 22 - 28 luglio 1990

spettacoli

Greto del fiume Marecchia 21 - 27 - 29 luglio 1990



Il lungo viaggio del filosofo nel teatro

di Giulio Baffi

Ho sotto gli occhi una vecchia fotografia, testimonianza un po' logora di un momento di teatro che ci coinvolge, ci convince, ci diverte: *Berlinda*. E' questo il titolo dello spettacolo, scritto a grandi lettere sulla valigia di certi viandanti, ritratti mentre, spersi per la strade di Napoli, si guardano attoniti. Alla ricerca forse di un teatro che volesse ospitarli e volesse ospitare il loro spettacolo, le loro originali riscritture, le loro invenzioni.

Hanno abiti scuri, quegli attori fuori del tempo, e capelli neri in testa. Figure curiose di vecchi professori o magari filosofi da strapazzo, un po' menagramo; camminano per la strada e la gente li guarda incuriosita. In mezzo a loro, capogruppo e guida, c'è Renato Carpentieri, con lui Massimo Lanzetta e Lello Serao...

Ricordi di una stagione lontana.

Poi quel gruppo si sciolse e ognuno sembrò prendere strade differenti nel gran viaggio dello spettacolo.

Non può essere un caso che da un anno questi tre attori si siano incontrati di nuovo, sempre a Napoli, ritrovando intatto, ed evidente, il gusto di fare teatro insieme, di inventare di nuovo quella loro lingua fatta di segni e di allusioni ironiche.

Con questo voglio dire che ancora una volta c'è una "somma" di esperienze che si intreccia fortemente, si perde e si ritrova, si compone e si scompone, per tornare a ricomporsi incessante (inesorabile oserei dire) e che sottende evidentemente un modo di fare teatro. Così infatti sono legati tra loro i tre spettacoli che in questa stagione hanno segnato il lavoro di Carpentieri, Lanzetta, Serao, chiudendo un cerchio che i tre attori iniziarono a tracciare un anno fa con il loro viaggio filosofeggiante nel mondo di una possibile riscrittura dell'apologo di Zhuang-Zi, per giungere a Brecht.

Resurrezione, *La nave del deserto*, *L'acquisto dell'ottone*, tre tappe per un unico viaggio, il sogno del filosofo nel teatro, attraverso il palcoscenico, in un percorso trasversale e fantastico, oltre che fantasioso, che possa recuperare linguaggi, forme, costruzioni e soprattutto testi "impossibili" per diventare invece possibile rappresentazione. Renato Carpentieri è naturalmente il più vecchio dei filosofi, il più autorevole sapiente, e da quella terra misteriosa che Santarcangelo tenne a battesimo lo scorso anno, da quell'oriente un po' balzano, tinteggiato di napoletano e sospinto faticosamente fuori da ogni possibile tempo identificabile si è spostato verso territori notturni più facilmente identificabili in una Napoli fantastica, dimensione della memoria e del racconto, terra impossibile, deserto dei sentimenti, landa abbandonata percorsa da ombre colorate cariche di ricordi e di testimonianze per una geografia da riscrivere con i colori accesi di una fantasia visionaria.

Poi il filosofo si è fatto più audace, ha smesso di rincorrere i ricordi dei sogni e ha ripreso un discorso mai interrotto, una polemica mai dimenticata, per incontrare di nuovo un amore incancellabile e profondo. Il filosofo va incontro a Brecht, in lui si mimetizza, con lui cerca alimento alla sua polemica per un teatro "della comprensione" rivolto ad un pubblico reso povero e stanco dalla stupidità della routine di spettatore.

E' il terzo spettacolo che Renato Carpentieri firma, chiudendo un ciclo di lavoro durato un anno esatto. *L'acquisto dell'ottone*, liberamente ispirato a *Der Messingkauf*, il terzo momento del suo "discorso sul teatro" che lo ha portato a cercare nuove possibili tessiture per il lavoro di regista e di attore suo e dei suoi compagni.

Scommessa audace, mettere in scena speculazioni filosofiche, elaborazioni teoriche, riflessioni che divengono motore per un discorso di forma di spettacolo. Non è certo la semplice rilettura o la riproposta di *court* dello scritto di Bertold Brecht, non lo poteva essere; Carpentieri adopera qui quelle parti della produzione brechtiana che gli interessano, interolandole con frammenti della produzione teatrale per comporre un unico disegno, come un lungo racconto didattico "per aprire un dibattito sul ruolo dell'attore e la complessità del personaggio e sul rispetto del pubblico" in una dichiarata intenzione di non fare però "uno spettacolo nostalgico, o da antiquario o filosofo".

Il filosofo insomma deve giocare ad essere tale, nel suo lungo viaggio ha incontrato il pubblico ed ora è con lui che vuole giocare, chiedendogli uno sforzo di "ragionamento" cui teme sia disabituato da tempo, e su malgrado. Un tentativo teorico molto forte, molto preciso, preparato nel corso di un lungo laboratorio costruito sulla centralità della figura dell'attore, e forse uno spettacolo-invito che vuole provocare una rilettura degli scritti teorici e del teatro di Brecht. Così *L'acquisto dell'ottone* diviene il titolo che unisce in un unico racconto i molti momenti di possibili "acquisti" in un universo dove tutto si può vendere e si può comprare, dove tutto ha un prezzo e può essere oggetto di trattative.

Spettacolo-antologia, scatola cinese da aprire e richiudere sperando in una miracolosa moltiplicazione. I frammenti adoperati sono tanti, ma non certo tutti quelli possibili. Un gioco oltre lo spettacolo sarebbe il ritrovarne altri da connettere a questi, come per un puzzle infinito.



L'acquisto dell'ottone

Brecht era un grande poeta e probabilmente è stato un grande regista, ma credo che si possa ancora cogliere molto da Brecht drammaturgo e teorico, fiume obbligato da attraversare. Brecht teorico ha cercato di interpretarlo secondo la nostra sensibilità. Non è nelle mie intenzioni di fare uno spettacolo nostalgico o da antiquario o filosofo.

Uno. L'attore è il Mutevole. Dopo le esperienze di teatro che ho fatto, non credo che si possa procedere senza ripassare per Brecht: l'attore mutevole, colui che cambia atteggiamenti sociali, è una cosa che non si vede più a teatro e che a me sembra fondamentale, perché l'attore mutevole dimostra che il metodo è mutevole. Se presentiamo solo noi stessi mostriamo che il mondo è immutabile e l'unica cosa che si può fare è misurare la propria acquiescenza o insofferenza o inquietudine o sconfitta: il mondo è destino.

Due. Quella dello spettatore è un'arte. Lo spettatore di oggi è assolutamente privo di qualsiasi punto di riferimento che gli permetta di leggere uno spettacolo teatrale. E' impoverito: tutto tende a far sì che si produca un analfabetismo teatrale di ritorno e tutto tende a far sì che le compagnie si accontentino dei sacrifici che fanno nel mettere su gli spettacoli, autogiustificandosi e non pensando più al pubblico. Il teatro in generale e il teatro "sperimentale" in particolare ha un problema di pubblico, ha il problema di capire i suoi rapporti e anche la sua utilità.

L'acquisto dell'ottone ci può essere veramente prezioso, un'allenamento dialettico, come modo di piegare un bastone curvo dall'altro lato perché ritorni dritto. Cioè, perché si possa fare un teatro che mostri la Mutevolezza del mondo bisogna insistere sulla compresenza in scena della dimostrazione e della immedesimazione, dell'intelligenza e dell'istinto, di più punti di vista. Di sguardi simili a quelli di Galileo o di Newton, verso il pendolo o la mela. Per un teatro ingenuo, fatto e visto con gli occhi sgranati.

Tre. Il teatro è un'atto sociale. Affonda le sue radici dappertutto ma ha il suo interesse nel sociale, ha rapporto con gruppi, movimenti, opinioni ed è fatto per essere utile.

Se il teatro è un'arte sociale e la società è sempre più complessa come ci viene, ricordato da più parti, occorrerà affrontare la complessità. I personaggi delle opere di Brecht sono complessi, la storia generale si interseca con la storia personale, e l'unione tra il pensiero dell'attore, il pensiero del personaggio e quello che fa il personaggio determina ancora di più questa complessità. Nella complessità c'è bisogno di piccole grandi invenzioni, non di trovate: l'attore è il punto di riferimento ed è un'attore che pensa, si pone delle domande su quello che sta facendo, sul perché fa un gesto e non un altro: questo tipo di

attore ci sta ancora bene e non lo riteniamo affatto superato.

Quattro. Un teatro chiaro trasparente e sereno. Sto cercando di capire cosa voleva dire. Attraverso Brecht vorrei arrivare ad un teatro cosiffatto.

Serenità, che corrisponde al fatto che stiamo in un mondo che non va nella direzione sognata ma continuiamo a produrre (e in questo c'è l'illusione di una determinazione) e a camparci. Inquieti ma con un minimo di saggezza, astuti come colombe. La disperazione non mi impedisce di perseguire la mia direzione e di trovare compagni di viaggio. E poi: "la notte più lunga eterna non è".

Chiarezza, perché deve essere chiaro: non ci vuole la laurea per andare a teatro. Sono sufficienti sensibilità, intelligenza necessaria alle parole crociate, il che significa un lessico e un'abilità nel collegare le parole. Adesso il teatro che si offre non è neanche questo, non c'è sforzo di nessun tipo; nelle parole crociate si fa uno sforzo di collegamento, di memoria, e ci si diverte, nel ragionare e trovare la soluzione. Dal pubblico non si pretende più neanche questo, non si pretende nulla; solo emozioni, come alla Messa.

Trasparenza, perché i meccanismi per fare teatro dovrebbero essere abbastanza conosciuti: tutti sanno come si fa e se ne possono dimenticare.

Renato Carpentieri



L'ACQUISTO DELL'OTTONE der messing kauf

di Bertolt Brecht

in scena

Renato Carpentieri, Massimo Lanzetta, Carmen Scivittaro,
Lello Serao, Karin Jurdant, Gabriella Caiazzo,
Gloria Migliaccio, Luciana Paolicelli

scolta musicale

Massimo Lanzetta

musiche al pianoforte

Carlo Forni

luci

Renato Carpentieri, Lello Serao

scenografo assistente

Piera Fusaro

assistenti alla regia

Mina Ferrillo, Ariani Stoekeven, Lisa Urbano

costumi

Annalisa Giacci

scene

Giovanni Giosi

regia

Renato Carpentieri

coordinamento artistico

Igina Di Napoli, Angelo Montella, Renato Carpentieri

si ringrazia

Maurizio Giammarco per l'amichevole collaborazione

Piazza Monache 20 - 21 - 22 luglio 1990

BERTOLT BRECHT

Poesie lette da Renato Carpentieri

Teatro della Collegiata 21 - 22 luglio 1990

IL TEATRO DELLE COSE NATURALI

di Lorenzo Mango

Teatro d'arte è una parola che ricorre con tanta frequenza nel nostro secolo da ingigantire i suoi confini fino a deformarli ed a renderli irriconoscibili. Da Stanislavskij a Craig, all'avanguardia storica s'è voluto che il teatro diventasse d'arte, presupponendo che tale non era. Parlarne al presente, dell'artisticità del teatro, vuol dire continuare ad evolvere il proprio destino e la propria vocazione lungo quella direttrice e riconoscere che, ahimè!, l'arte è ancora terribilmente distante dalla produzione corrente per la scena. Ai Tradimenti Incidentali va, sicuramente, ascritto il merito di aver ripreso la parola "d'arte", non per farne una bandiera retorica, ma per proporre uno spostamento del piano linguistico e dell'idea di teatro.

Ciò che i Tradimenti Incidentali propongono è, infatti, un superamento della scrittura scenica in nome di una scrittura artistica, superamento che non intende negare il primo termine ma non si contenta di farne la sostanza centrale del teatro. La scrittura scenica, infatti, è una sorta di inevitabile condizione perché il teatro sia teatro e non pura e semplice trasposizione letteraria. Non c'è, non c'è stato e non potrà esserci teatro i cui spettacoli non siano scritti con la scrittura di scena. Ora, rispetto alla centralità anche progettuale ed ideale della scrittura scenica - come sostengo, ad esempio, Carmelo Bene o Federico Tiezzi - per i Tradimenti Incidentali essa è patrimonio solo della esecuzione spettacolare, non appartiene, invece, all'intenzione progettuale. Questa è affidata, invece, alla scrittura artistica. Si tratta di un'intuizione che scaturisce dalla passione dei componenti della compagnia per un linguaggio visivo, plastico e pittorico. Non che il teatro nasca come filiazione delle arti visive (come sostenevano le avanguardie storiche), né che si voglia proporre una contaminazione di codici e di forme o ritenere che il teatro sia sintesi delle arti, il rapporto fra arte e teatro è più sottile, più complesso e più importante. Investe l'idea stessa di teatro che si modella sull'immagine dell'opera d'arte: lo spazio scenico è la tela, da preparare, accarezzare, trattare di modo che da essa levitino, mano a mano, le immagini e le visioni dell'azione. La trattazione artistica della scena fa sì che scompaia nella lingua dei Tradimenti Incidentali la parola finzione. Nulla può essere finto, rappresentativo, perché lo spettacolo nasce dalla concretezza dei materiali, dalla fisicità degli oggetti che diventano un segno teatrale primario e non solo un attributo scenografico: sono sculture per il teatro. E' in questo passaggio che si afferma la distinzione fra scrittura scenica e scrittura artistica. Nella prima, infatti, più che alla matericità della scena si presta attenzione alla sua presenza ed alla sua composizione: non conta di cosa sia fatta ma come è scritta. Nella scrittura artistica dei Tradimenti Incidentali, invece, come in un'opera d'arte, ha un valore primario proprio la consistenza materiale delle

cose teatrali. E' in essa, infatti, che sedimenta un valore simbolico essenziale, non rappresentativo e non allegorico. Le pietre ed il sale di Cartagine, ad esempio, oltre ad indicare la costruzione di una scenografia in divenire comunicavano per la loro natura interna: la pietra è fondazione, è fondamento; il sale è bruciore, annullamento. Per penetrare dentro gli spettacoli dei Tradimenti Incidentali, dunque, occorre operare un cambiamento di punto di vista: non bisogna richiedere al teatro una comunicazione dialettica, che si sviluppa per narrazioni, per eventi ed azioni che sono portatrici di senso. Il significato simbolico risiede, invece, all'interno della pura presenza delle cose, che il teatro si limita ad esporre, a mettere in evento. Teatro come messa in evento della simbolicità primaria degli elementi naturali e dei segni d'arte. L'attore è lo strumento di questa scrittura, strumento nobile che è protagonista in quanto autore in prima persona del teatro, erede della *body art* ed umilmente posto al servizio del teatro. L'attore è il servo di scena dell'arte. Questo spostamento di orizzonte ci porta a nuove soglie dell'esistenza del teatro soglie oltre le quali il teatro parla la lingua di una simbolicità così primaria e connaturata all'essere che è con quest'orecchio che dobbiamo ascoltarla. Un terzo orecchio, forse.

ANDROGINO

di Emanuela Manini

Androgino è il senso del vivente, sintesi degli opposti che si incontrano dopo un lungo cammino percorso in solitudine e si riconoscono parte d'uno stesso Tutto. E' una storia lunga, una storia che parte da lontano nella cultura dell'uomo, un archetipo, anzi l'archetipo per eccellenza. E' inevitabile che, in un modo o nell'altro, l'arte lo incontri e senta la sete inesauribile di bere alla sua fonte. La nostra idea è, anzi, che solo l'arte sia il luogo in cui la meraviglia dell'androginità risplenda, perché l'androgino si manifesta come bellezza assoluta, e la bellezza è il destino dell'arte. Bellezza, cioè chiarezza, trasparenza, essenzialità. Il nostro Androgino appare attraverso la pittura: pittore è l'uomo, manipolatrice della natura la donna. Essi s'incontrano in una casa bianca, leggera, impalpabile. Una casa di luce, forte, candida. Dentro di essa compaiono i quadri, a scansare, a testimoniare i diversi momenti dell'azione: la casa azzurra, la casa rossa, la casa d'argento e l'uomo d'oro. Nella nostra casa di luce abitano le case ed i personaggi del colore, anche noi lo portiamo scritto addosso, perché il colore è la forma spirituale per eccellenza, perché il colore testimonia di una musicalità sublime, come diceva Kandinsky, e l'androgino ha bisogno di musica. L'androgino canta.

Ma fra i colori quello che più risplende, quello che si scava una nicchia dentro la casa di luce, una caverna della parte più interiore di sé è l'oro, il colore sottile degli alchimisti, il colore dell'androgino. Cerchiamo, attraverso questo *Androgino*, di pulirci la mente, di fare vuoto dentro il teatro, ma per fare vuoto bisogna prima fare pieno e, così, non ci sottraiamo all'invasione delle immagini e delle cose. Lasciamo che accadano nella loro ricchezza, nel loro divertimento, nella comicità dei loro volti, solo così possiamo sottrarre il teatro alla pesantezza costrittiva del rito, del sacro, del solenne e farne un'arte libera. Lo spirito ama, più di ogni altra cosa, il suo buffone.



Dai popoli ai popoli Trilogia del pensiero cosmico come teatro d'arte pensante

MAPPA N.2 "DELL'OPERA DAI POPOLI AI POPOLI TRILOGIA DEL PENSIERO COSMICO - TRASPARENTE: - Italoconigrafica, dalle luci della feroce ombra che sibilla e... trecentescamente sta, come la cosmica sillaba, sull'altura del tuo abisso d'acqua e di farina... V'ENTRA e senza apostrofare TANTRA!... cos conversa:

ESTASI DA CELESTI SGUARDI

Le mappe vanno scritte all'improvviso, proprio quando se ne ha di più il Bisogno. Così ora Mi-sogna dire, caro Andrej, che non vedo più polveri (GRAZIE) ma solo cittadini per la maggior parte dei popoli. Così noi altri in-CASInati- (NOSTRI), siamo diversi, come aborigeni accademici, con la capocchia a punta, da chi (?) (per una questione di case dipinte) nasce in un ospedale CESAREO con la capa tonda e, senza sfruttare tanto la metafora del RE (apostrofata solo al maschile) che ancora suona, quando qualcuno richiama, arrivandoci sotto... la porta spalanca nello stesso momento

MOMENTO CHE - come ARGONAUTI - DI... NOI, della libera Università del NONWUONOMI, ci spingiamo altrove, al di là dei nomi e delle forme, come ARGONAUTI-CHE.

"Il Potere degli Anelli del Volere" che mo' (proprio) per me, sembra che voglia rispondere ad ogni cosa, vi dico sinceramente che... alla lunga, anche fare solo domande senza "far" risposta, davanti a tutti questi venuti ad annusare, può essere di cattivo... (A) odore. Se Vuoi l'auspicio che mi ponga (POPOLO) e porgo, che "TU" non debba diventare suddito (!) senza che "TU" neanche te ne accorga.

"IL POTERE IMMAGINALE DEL VOLERE pu ESSERE una risposta dei due Mondi Disuguali!" - TONO L'UGUALE PRIMA di ritornar a fare che (?)... la mappa temporale della mia scrittura artistica (che per inciso torna uguale, poiché non è diversa da SE' - seme mio poetico, ma solo da quella scenica, che giustoappunto si scrive sulla scena e che non necessariamente deve essere artistica, ma per lo stesso motivo neppure del vecchio regime). DI IDEE ne ho sprecate molte ed alcune erano di classe la stessa CLASSE di cui faccio parte, e che si mette sempre in discussione Prima di ogni LOTTA (poeta dell'audio del "terrorista" magnetico) e che, non ama più dire CHE FARE ad ogni scoglio da aggirare, ma fa... "FARE CHE..." MI SOGNA DIRE, come Fareche marine, che forse non sono mai esistite, oppure hanno abitato l'ANGOLO DEL RACCONTO, nel MARE DI NESSUNO SCHIZZO prima d'essere stato abitato originariamente da una GOCCIA circoscritta come un SEME. AMMALAPENAMATTITA, di cui, (che?), se ne perduto il nome COME, apostrofando gli apostoli del Rivoluzionario APOSTROFA-TO, sotto il testo di nascosto.



Senza nessuna malizia... fatale e con la dovuta certezza che ciò "manca" per fare che...cassetta.

(Pasquino? NO!... Pasquetta).

Oh MARENOSTRO SENZA NESSUNO SCHIZZO, disertare nel sale un'onda a forma di SPIRALE... comunque...

RACCONTATE TUTTO A TUTTI:

IL SEME MIO E' DIVENTATO GROSSO

e fa semoni da piantare

OVUNQUE

NEGLI ANNI DI TUTTE LE E - RETTE C(G.)ASATE

Paolo Liberati

DAI POPOLI AI POPOLI TRILOGIA DEL PENSIERO COSMICO COME TEATRO D'ARTE PENSANTE

scrittura artistica

Paolo Liberati

scrittura scenica

Tradimenti Incidentali

in scena

Paolo Liberati, Emanuela Manini, Stefania Pieri, Alessandro Floridia,
Chiara De Angelis, Andrea Liberati

luci

Mario Donnarumma

regia e scene

Paolo Liberati

Palestra Sacripanti 20 - 21 - 22 luglio 1990

Oltre l'avanguardia

di Giuseppe Bartolucci

Questo è il momento delle occasioni insolite
e in un certo senso fatali

per le quali rivendicare un diritto

di verità

di fedeltà

di movimento

e di svolgimento.

La verità tra il dire e il fare

ma l'enunciare e il provare;

il movimento tra le possibili rivendicazioni

e le esperienze in atto.

Non c'è di meglio che pensare e agire

per "moralità"; in modo da lasciare

il minore spazio possibile

alle finzioni, ai tradimenti.

Si è chiamati a esplorare

il Movimento delle cose.

Ciò può costare fatica,

senz'altro ripensamenti.

E' una fatica che occorre vivere

ma il fine è salutare;

più modestamente

si tratta di ripercorrere le esperienze

con fedeltà e senza tradimenti.

Non so se queste parole sono troppo solenni

e possano risultare morali;

il fine è più modesto ma egualmente salutare;

prendere la parola significa mettere piede in terra.

È osservare gli errori i tradimenti.

Chi è senza errori

senza tradimenti

non vive di questa realtà.

La realtà è complessa ma esigente

non è lecito barare o presumere di sé.

Insomma niente oracoli

niente ostracismi:

"oltre l'avanguardia" è una tensione

non una parola d'ordine.

Chi è chiamato a rendere conto di sé

è invitato all'umiltà

alla verità possibilmente.

Non c'è salvezza altrove:

nelle parole d'ordine;

o nei richiami generosi.

Quanto sia dura la realtà

e quanto bisogna

essere forniti di umiltà.

Le esortazioni comunque sono superflue.

Chi accetta queste condizioni può venire tranquillamente

La verità è scomoda ma sana.

Monti Sibillini, estate 1990

Con Giuseppe Bartolucci e l'assistenza di Carlo Infante e Lorenzo Mango, Santarcangelo voleva organizzare un incontro dal titolo *Oltre l'avanguardia*, invitando i protagonisti della lunga stagione inaugurata appunto da Bartolucci con un famoso saggio del 1968 sulla "scrittura scenica".

Diversi motivi ci hanno suggerito di modificare l'obiettivo di questo incontro, pur conservandone il titolo. Non abbiamo voluto che questa convocazione costringesse a essere presenti al Festival artisti che ne sono oggettivamente lontani e, con Bartolucci, Mango e Infante, abbiamo pensato che sarebbe meglio ragionare sul presente e sul futuro, e pacatamente, lontano dall'euforia estiva e solamente con chi, riconoscendosi nell'appello che qui pubblichiamo, sente il bisogno di confrontarsi sulla natura morale e politica delle strategie che oggi consentono di essere oltre l'avanguardia senza per questo tradire le ragioni ancora valide. A ottobre dunque. (A. A.)

L'attore-autore

di Claudio Vicentini

Dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi la nascita della figura del regista, la sistemazione del rapporto tra il testo verbale e le altre componenti della rappresentazione, gli esperimenti delle avanguardie storiche e poi del teatro di ricerca, hanno radicalmente trasformato il problema della definizione dell' 'autore' dello spettacolo teatrale. Al punto che oggi è legittimo chiedersi non solo a chi si debba attribuire la funzione di 'autore' dello spettacolo, ma soprattutto se sia ancora possibile definire questa funzione con sufficiente rigore.

Il problema è strettamente connesso alle trasformazioni che negli ultimi cent'anni ha subito la figura dell'attore: da protagonista e per molti aspetti autorità effettiva a cui venivano demandate le decisioni chiave per definire la realizzazione dello spettacolo, a fedele strumento per rendere scenicamente un testo secondo un'interpretazione suggerita o imposta da altri, o addirittura a semplice elemento compositivo di un quadro scenografico prestabilito, o infine a 'materiale' sia fisico che psichico da utilizzare, mettendo in gioco le pieghe più segrete della sua personalità, per costruire un evento scenico autentico e coinvolgente.

Il processo di ridistribuzione della funzione di autore tra i diversi protagonisti della produzione dello spettacolo ha dunque investito direttamente la figura dell'attore, che in numerosi casi è riuscito a recuperare in forme assolutamente nuove (come negli esperimenti di numerosi gruppi del teatro di ricerca degli ultimi anni) la propria egemonia nella creazione scenica, o ha comunque saputo ristabilire in modi nuovi il proprio rapporto con le altre figure che partecipano attivamente al processo della creazione teatrale.

E' parso quindi opportuno dedicare una giornata del festival di Santarcangelo al problema dell' 'autorialità' dell'attore, nel tentativo di definire in quali forme, oggi, l'attore possa assumere la funzione di 'autore' dello spettacolo. Ai lavori parteciperà un gruppo di studiosi di teatro, a cui verrà affidato il compito di discutere alcuni nodi fondamentali della questione affiorati nella storia del teatro moderno (l'autorialità dell'attore nella commedia dell'arte, il rapporto attore-testo nel teatro dell'Ottocento e del primo Novecento, il rapporto attore-regista, la creatività dell'attore nell'impostazione e negli sviluppi del metodo stanislavskiano, la funzione attoriale nell'attività delle avanguardie e delle neoavanguardie). Diversi attori e operatori impegnati nel teatro di ricerca presenteranno e discuteranno quindi le formule produttive che hanno concretamente sperimentato per valutare insieme in che senso la figura dell'attore assuma una concreta funzione 'autoriale' nel loro lavoro.

L'obiettivo è quello di fare il punto della situazione, individuando i problemi e le possibilità operative che si aprono oggi all'attore impegnato nella creazione dello spettacolo, e di fissare un programma di incontri di lavoro destinato a svolgersi nei mesi successivi.



Relatori del convegno

Roberto Alonge
Fernando Mastropasqua
Paolo Puppa
Claudio Vicentini

Teatro della Collegiata
22 luglio 1990

**... E DAL 27 AL 29
LUGLIO**

Pentesilea

Ho scelto un testo che potesse aiutare il mio lavoro di ricerca nella danza, rappresentando una drammaturgia in cui lo sconvolgimento di un qualsiasi ordine mi portasse a pensare al movimento del corpo in termini tragici. Quest'occasione è rappresentata dalla tragedia *Pentesilea* di Heinrich von Kleist per vari motivi: per il suo eccesso che mi ispira una libertà dell'istinto per gli interrogativi che essa lascia aperti e che mi portano a pensare sui fondamenti dell'esistenza, e per continuare nell'evoluzione del mio percorso poetico iniziato con *Canto N. 1* e *Crisantemi*.

Verteva quest'ultimo sul rapporto uomo-donna, in cui entrambi, in un confronto violento, contribuivano all'esaltazione della passione, con la disperazione latente di chi non vuole vedere l'impossibilità di ritrovarsi in uno. Desiderio di fusione che provocava uno sforzo energetico in condizione di esasperato equilibrio, e che originava l'immagine finale dello spettacolo, uno stacco psichico catartico: come due crisalidi, i due amanti giacevano immobili, forse senza vita, in una placenta-fossile, mitici.

Ora il prevalere di un elemento sull'altro e l'autodistruzione diventano il nuovo sogno proibito, l'incubo ossessionante dopo l'illusione. Se in *Crisantemi* si giungeva ad una staticità evocante i due amanti nell'atto di un baciarsi eterno, in *Pentesilea* di Kleist l'impossibilità del vivere l'uno senza l'altro conduce alla morte ed alla completa dissolvenza nel nulla.

Il testo costituisce il punto di partenza dello spettacolo.

Esso viene liberato attraverso il canto, ricordando solo il brivido di fronte ad una testimonianza di tensione psichica di grande potenza, ma i suoi frammenti mi permettono di sollevare il velo su quello che potrebbe diventare oggetto di composizione o decomposizione, e di pensarlo invece in un contesto-metafora. E' nella danza in senso ontologico che si realizza la *Pentesilea* di Kleist.

Il movimento concepito come incomprensibile, irrazionale, ed insensato si afferma nella danza tragicamente e poeticamente, espressione dei limiti e del mistero dell'esistenza dell'uomo. La sua dialettica con lo spazio e il tempo le dà una dimensione sacrale in cui istinto, passione, e ragione vivono l'emozione della caduta o del volo. Se Pentesilea e Achille sono entità riconoscibili, il loro identificarsi in un maschile, femminile, amore, odio, ragione, follia, viene inserito in una prospettiva di fuga che tutto vorrebbe assorbire e confondere, ma anche comprendere ed ordinare, pensando ad un mitico Caos.

Creando le condizioni affinché durante la rappresentazione i nostri sensi percepiscano nell'incomprensione più totale, la scena e la danza sono una eco di strutture complesse che governano la vita, e i cui rapporti sono dominati dalla contraddittorietà, dall'incertezza, dall'inesistenza

di una Morale se non quella di un gioco divino al quale noi uomini partecipiamo senza comprendere; e in questo senso la ferocia di Pentesilea rappresenta il ricercare un ignoto approdo.

Franco Senika



PENTESILEA

da Heinrich Von Kleist

Trio per due danzatori e un baritono

in scena

Corinna Anastasio, Franco Senika, Haray Gonzales Augusto

musica

Marco Schiavone

immagine e architettura luci

Gianfranco Lucchino

trucco

Sabrina Ranalli

consulente letterario

Federico Hecker

progetto, coreografia, regia

Franco Senika

produzione

Alef Danza teatro

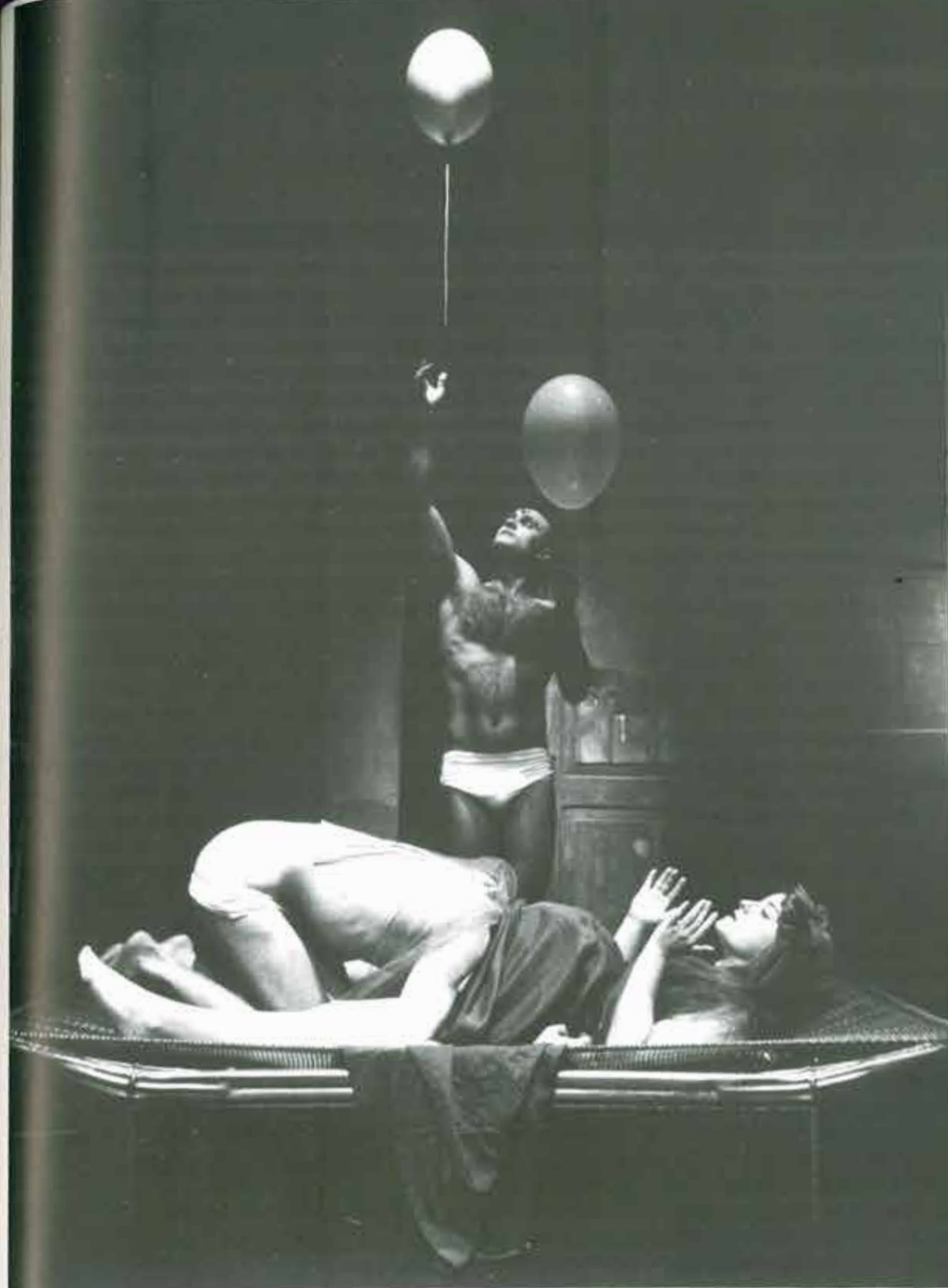
Piazza Balocchi 27 - 28 - 29 luglio 1990

Il teatro della facoltà

di Stefano Cusi

Un gruppo "chiuso" cresciuto negli anni di decadenza della dinamica collettiva del gruppo: prima anomalia. Un gruppo veramente "chiuso", al punto da sgretolare le partecipazioni individuali esterne e da ricondurre ogni incrinazione dell'entropia all'interno della consolidata microsocietà: seconda anomalia. Un gruppo che nell'estenuante percorso dell'autoformazione e del work in progress trasforma i temi del grottesco e dell'insaziabilità in altrettanti linguaggi cementati in uno stile fermo e coerente, come un implacabile bulldozer: terza anomalia. Il Gruppo Teatro di Base vive bene con le proprie anomalie. Ci guazza dentro tra l'esterefatto stupore di quanti sono chiamati ad assistere alle interminabili e ormai mitiche "prove aperte", incapaci di cogliere il filo, la "logica" della confezione spettacolare. Ignaro di ciò, il gruppo prosegue nel proprio lavoro, montando, smontando, rimontando in lunghi mesi di appassionata applicazione, incurante dei dubbi esterni, delle tensioni interne, dei meccanismi del "buonsenso" teatrale che prescrive di evitare ogni dispersione non funzionale. E poi, come per incanto, lo spettacolo si manifesta, azzerando (ma solo agli occhi dello spettatore) l'interminabile pellegrinaggio da nomadi senza meta apparente. Sulle particolarità del G.T.B. si è già scritto, e a quel libro rimando: *Teatro dell'obbligo*, a cura di Lella Di Marco (Bologna, Editoriale Mongolfiera Teatro, 1989). Giocando ora con il titolo di quel volume, mi interessa cercare di capire come il teatro "dell'obbligo" (nella sua doppia allusione all'obbligo del teatro ed alla scuola dell'obbligo) stia trasformandosi, nel G.T.B., in teatro "della facoltà": indicando con ciò sia - metaforicamente - uno scatto "scolastico" verso le aperte strutture universitarie, sia l'approdo ad un teatro "facoltativo". Ma facciamo un passo indietro, fino al primo complesso confronto con la drammaturgia mitteleuropea. Autore padrino (al punto da suggerire la stessa definizione di "teatro dell'obbligo") è Karl Valentin. Il gruppo rielabora i testi di *Tingeltangel* tracciando un personale itinerario: nel mondo della cultura tedesca del periodo, e il risultato è *Da Valentin a Valentin* (1986), un percorso da ouroboros palese per arrivare all'appropriazione del linguaggio grottesco, riletto tuttavia attraverso la lente distorta dell'incubo. Comicità e poesia si rincorrono fino a ricongiungersi nell'alveo scomodo dell'angoscia esistenziale. Una angoscia che prende la forma dell'eccesso. Arriva poi la grande stagione di *Nozze*, sulle orme di Elias Canetti. Difficile determinare una data precisa per questo spettacolo che, forse più di ogni altro, è il frutto di una lunghissima rielaborazione che non si è fermata neanche dopo la "prima" ufficiale (1988). *Nozze* più di un incontro è uno scontro con Canetti e con ciò che egli rappresenta. E gli scontri, si sa, non sono mai immuni da traumi. La violenza è portata agli estremi: il G.T.B. scaraventa sulla scena tutto il "marcio" che Canetti, ai suoi occhi, ha

denunciato. In quel marcio c'è tutto: l'individuo, le relazioni sociali, l'amore, l'economia, la vita e la morte. Le impietose nozze del primo dramma canettiano si trasformano in un soffocante tunnel di cui non si vede via d'uscita. Irriverenza e sovrabbondanza consumano rapidamente l'ossigeno: solo i gas più velenosi hanno diritto alla circolazione nella camera chiusa dove è celebrato il rito. Il pubblico, invariabilmente, viene diviso tra consenso e dissenso. Nella storia del gruppo *Nozze* ha anche un altro significato: è il momento di "lancio" verso un pubblico più ampio, anche di addetti ai lavori, sancendo l'entrata ufficiale nel novero del teatro di ricerca. Un passaggio vissuto più con sorpresa e imbarazzo che con soddisfazione. Il nuovo spettacolo, o meglio la sua faticosa elaborazione, lo dimostra. L'autore da macerare e da cui lasciarsi macerare è Witkiewicz. L'impegno viene affrontato questa volta in modo diverso, al punto da mettere profondamente in crisi i modelli di conduzione del lavoro teatrale e la stessa struttura impermeabile del gruppo. Una crisi che segna il momento di forte consapevolezza nella scelta di un teatro divenuto "facoltativo". A stimolare il processo è l'incontro con il "teo.di.con.", come si firma nel programma di sala il "teorico di contorno", che interviene con il rigore di una imperscrutabile "teodicea" a sconvolgere e ristrutturare sensi e processi del lavoro senza valicare completamente quella soglia oltre la quale il teatrante mantiene il diritto primario di parola e azione. Il teorico di contorno segue il lungo lavoro di rielaborazione drammaturgica e scenica e porta alle estreme conseguenze la logica del gruppo. L'auto-drammaturgia compiuta da ciascun attore su Witkiewicz agisce come una inarrestabile forza centrifuga che sembra disperdere la figura univoca dell'artista polacco. Poi la vocazione collettiva del gruppo ricuce imprevedibilmente i mille Witkiewicz nell'Uno assoluto. Ed è *Sublimano. Diversioni erratiche su Witkacy*, che perfino nel titolo rivela il lavoro del G.T.B., disperso alla ricerca dei tanti sensi, e poi ricongiunto nella figura esotica e accattivante di un *Sublimano* che è anche il grande Uno, il sublime ano del piacere e dell'inconscio, della produzione e dell'indolenza. Lo spettacolo dell'insaziabilità, del sesso sfrenato (non quello dell'amore libero, ma quello del gesuitico libertinismo convulso della borghesia benpensante), della vacua socialità con i tempi scanditi dalle funzioni fisiologiche del corpo di classe, assume la forma di un calibrato giardino delle delizie mistico o surreale, come un teatrino colorato e malizioso da belle époque. Ma questo è esattamente il retropalco di quel teatrino e quindi il retropalco della vita che esso dipingeva e dipinge. Dai lezionosi siparietti colorati gli attori come bambole meccaniche ci sorridono impudichi svelando la scena oscena, il teatro rimosso della nostra coscienza di borghesi nell'era del neo-positivismo.



Tra le quinte della perversità

insaziabilità e formismo nell'occhio visionario del Teatro di Base

di Franca Silvestri

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, più confidenzialmente Witkacy, è una figura singolare e poliedrica della cultura polacca novecentesca. Spesso ricordato assieme a Witold Gombrowicz e Bruno Schulz come esponente dell'avanguardia artistica fra le due guerre, è abbastanza noto come pittore, assai poco conosciuto come drammaturgo e narratore. Il suo teatro, raramente rappresentato, ha avuto un tramite illustre in Tadeusz Kantor, che in molte *avventure sceniche* ha magistralmente *joué avec* Witkiewicz. Il Teatro di Base ha incontrato (o forse meglio si è scontrato con) Witkacy circa un anno fa e ha intrapreso una stimolante sfida artistica per dare vita alle proprie diversioni erratiche. In una prima tappa del lavoro è stato proposto il montaggio eminentemente formale dei materiali grezzi nati da uno studio condotto sulle pièces teatrali e sui romanzi dell'autore polacco. Attraverso la formalizzazione scenica il Teatro di Base ha cercato di impossessarsi delle atmosfere e dei motivi dell'universo witkaciano, governato (come ricorda Gombrowicz) dal freddo cinismo dell'intelletto, dalla brutalità devastante del sesso, dalla rabbrividente nostalgia del metafisico, dalla mostruosità dell'assurdo. Questo momento preliminare ha consentito di visualizzare i frammenti spettacolari derivati dalla frequentazione di un mondo bizzarro, in cui *femmes fatales*, bambine perfide e voluttuose, erotomani, creature androgine, omosessuali, narcomani, genitori assassini scatenano una girandola di sadici adescamenti, di orgie crudeli, di sadiche voglie. Inoltre è servito per introdurre attori e spettatori tra le *quinte della perversità* del teatrino di Witkiewicz, dove l'*insaziabilità* esistenziale e il *formismo* estetico regolano i gesti di questa genia di figure enigmatiche e al tempo stesso sollecitano a ripensare le teorie delle arti, l'interrelazione fra i diversi piani linguistici del lavoro teatrale. La prima tappa di *Sublimano* è stata orchestrata in assonanza con le *Teorie della Forma Pura* (concepita dallo stesso Witkiewicz sull'onda del Formismo cracoviense degli anni '20), secondo la quale nell'opera d'arte è unicamente la forma ad essere essenziale, mentre il contenuto è un accessorio senza importanza. Ne è risultato un evento scenico visionario, senza sviluppo sul piano dei significati, in cui i materiali visivi, sonori, umani venivano dimensionati dallo spazio o dalla base musicale e assumevano senso mediante l'accostamento ritmico-formale delle sequenze sceniche. Muovendo da questo mondo artificiale, che ricreava l'essenza delle cose ad un livello teatrale di superficie, il Teatro di Base ha ordito una tessitura drammaturgica per addentrarsi nelle zone più profonde della realtà di Witkiewicz; ha affrontato gli aspetti narrativo-contenutistici senza però smarrire tratti distintivi originari del lavoro, le sue peculiarità formali e visionarie. Oggi *Sublimano. Diversioni erratiche su Witkacy* si snoda attraverso una

drammaturgia scenica che concilia la levità del sublime con le atmosfere putrescenti di una quotidianità bassa e irriverente, accentuando i motivi ironici e le situazioni di inquietudine metafisica. Il montaggio ritmico delle scene, la ricchezza di elementi figurativi, l'uso semantico dello spazio fisico e della temporalità musicale, le qualità formali dei materiali sono ancora gli aspetti più caratterizzanti dello spettacolo. Ma alla logica non-causale e al *formismo* che governano questo universo singolare ora si lega una tessitura testuale, che ha come orizzonte di riferimento il rigore del dramma *La casa di campagna* e l'esuberanza contenutistica del romanzo *Insaziabilità* dell'enigmatico Witkacy.



SUBLIMANO diversioni erratiche su Witkacy

da *La casa di campagna* e *Insaziabilità*
di Stanislaw Ignacy Witkiewicz

in scena

Angelo Generali, Sabrina Masini, Massimo Manini,
Piera Pasquali, Paola Pennacchioni, Giovanni Sarti

spazio

Angelo Generali

costumi

Sabrina Masini

base musicale ed esecuzioni dal vivo

Massimo Manini

teorie di contorno

Franca Silvestri

regia

Vladimira Cantoni

si ringrazia

Lamberto Trezzini per aver fornito utili informazioni
su Witkiewicz e il testo da lui tradotto da *La casa di campagna*

Sala Polivalente 27 - 28 - 29 luglio 1990

Prove di vita

di Giuseppe Bartolucci

Donatella Marchi dove mai nasconda la sua vocazione teatrale è difficile percepire e comprendere: ma un certo sano furore femminile la garantisce e le dà ardire di continuare pericolosamente nei suoi esercizi. E da dove parta per i suoi esercizi teatrali non è facile dire se non da una umiltà tutta sua e da una pericolosità di approccio piuttosto decisa. In queste prove di lavoro vengono fuori certi suoi intendimenti segreti e un certo suo amore per la costruzione del disegno, che risultano appropriati alla distanza e degni di risalto. La Marchi procede per affetto e per segni, per arditezza tale da raccogliere afferti e urti, ciò è bene che avvenga in codeste prove di lavoro ininterrotte, ove mescola con sfrontatezza movimenti e sentimenti tutt'altro che ovvii o di riporto. C'è un ardore segreto che la sorregge e una dolcissima mania che la perseguita: questa visita il suo sogno ed è disarmante quanto trainante: non si persegue simile scelta se non avendo sfrontatezza di fondo e umiltà di sano approccio. In questo senso la segreta pazzia che afferra la Marchi durante le sue prove di vita è piuttosto singolare e innocente e degna dei segni che correttamente compone e mette allo sbaraglio per sé e per noi tutti; ne risulta una scrittura accattivante e sgraziata degna della migliore sorte. E' quel che le è capitato lavorando su Proust a suo tempo; questa volta le capita di usare la stessa malinconia di allora, in più la persuasività del gesto del corpo. Un simile esercizio va rispettato per la natura interna del lavoro e per il suo uso naturalmente accattivante. La Marchi dà il meglio di sé nelle sue scelte e nei pericoli che esse comportano, bisogna inseguirla nei suoi segreti e superarla nei suoi momenti rappresentativi. E' qui, in questa zona d'ombra, tra le più audaci e il suo rimanere timida, che viene allo scoperto la sua voglia segreta di andare oltre il suo stesso sentire e di afferrarsi ai momenti di una cultura negata. La Marchi ha bisogno di usare il teatro come vita per non rimanere prigioniera di schemi rappresentativi. Non c'è possibilità di resistere alle sue prove tanto esse risultano accattivanti e a loro modo infelici. I suoi ragazzi la seguono confortandola nel suo disegno, non sopraffacendo quel che ella intende proporre e non rendendo l'esercizio una prova d'accademia senza peraltro toglierle misura. La Marchi in tal modo si offre come esempio di ricerca a suo modo naturale e composito, liberale e trasparente. Credo che le sue prove abbiano una vitalità nascosta degna della migliore sorte. In tanti anni che mi capita di seguirla non mi è mai successo di coglierla in fallo tanto è fedele al movimento del suo cuore e all'impulso dei suoi elementi. Da lei bisogna aspettarsi ogni svolta, uno scarto di una cultura imprevedibile che la rende fragile e disponibile come sono tutti coloro che la seguono come amici e insegnante.



Stasera 'bsogna dej!! (liscio a teatro)

a Secondo Casadei e alla sua canzone

Frutto di un lungo laboratorio sul liscio, lo spettacolo (primo evento teatrale dal vivo che interpreta tale fenomeno) si svolgerà nel contesto di uno spaccato territoriale individuato come pertinente e nella sua sede di origine (l'aula di un casolare di campagna romagnolo). Tale intervento, assolutamente non ricostruito, bensì naturale, di là da ogni finzione e nostalgia messinscena, pur ancorata alla storicità dell'evento, si svilupperà in senso orizzontale (com'è d'altra parte la direzione in cui si muove la memoria in quanto categoria conoscitiva più che storica) e metterà in gioco attori (collegati alla realtà del territorio) e quanti realmente praticano e hanno praticato il liscio (orchestrali, ex orchestrali, ballerini, animatori, cantanti, fans) che di fatto restano i veri depositari di una realtà di costume e messaggio creativo al di fuori di ogni tendenza consumistica, commerciale o tanto meno folklorica. In dettaglio lo spettacolo si è sviluppato attraverso i seguenti percorsi di laboratorio:

laboratorio sull'attore

L'addestramento dell'attore punta alla definizione, attraverso un lavoro di massima concentrazione e affinamento, di una prassi rituale riconosciuta, esplicitata attraverso il ballo e tutta la casistica gestuale/comportamentale tipica di colui che pratica il liscio a più livelli. Transitando dalla leggerezza alla pesantezza, qualità fisiche e dello spirito, nel recupero di una percezione sensoriale di cui siamo stati troppo a lungo privati, si tende a fissare più che tipologie fittizie, modalità e funzioni miranti ad una formalizzazione del vivente e alla immediata dichiarazione dell'evento.

laboratorio di costumistica ed oggettistica

Il costume indossato diviene persona, poiché il destino dei modelli è quello di essere presi e stritolati nell'ingranaggio della rappresentazione, scomposti e ricomposti. Nella definizione segreta di uno stile, il laboratorio mira non certo a ricostruire quanto a reinventare, per via di levare più che di aggiungere, di modo che il costume non copra ma disveli. Partendo da abiti consueti e consumati dall'uso, si tratterà di emblemizzare e stilizzare, ridurre all'essenza, attraverso una pratica di sartoria paesana ed indigena da mostrare e consumare nel momento spettacolare.

laboratorio musicale

Piuttosto che decorare gli elementi, per altro già decorati della canzone ed in genere dell'esecuzione del liscio, si tratterà di togliere l'elemento

di ridondanza e contaminazione, evidenziando l'aspetto canoro e strumentale delle origini; al tempo stesso fare del canto persona, affinché la forma esterna del cantare e dell'esecuzione strumentale non sia tradimento o travisamento del desiderio del profondo, ma sia ad essa compatibile. In tal modo, interagendo con i veri depositari del liscio, creare un assetto orchestrale autonomo ed interamente capace di interagire con il lavoro dell'attore sulla scena o su quel praticabile in legno chiamato liscio.

A tale laboratorio partecipano alcuni noti orchestrali indicati dalla Famiglia Casadei, fedeli esecutori della Canzone di Secondo Casadei.
Donatella Marchi



STASERA 'BSOGNA DEJ !! liscio a teatro - studio n° 1

in scena

Mariolina Coppola, Gabriella Fedrighelli

musicisti

Orchestra del Negus

ballerini

coppia Pecci, coppia Gattei senior,
coppia Domeniconi - Gattei junior, coppia Fabbri - Polidori

ambientazione scenografica

Massimiliano Petrone

costumi

Giuliana Bertuccioli

luci

Carlo Spaggiari

audio

Massimo Meloni

assistenza scenotecnica

Daniela Bolognesi

assistenza alla regia

Stella Mei

drammaturgia e regia

Donatella Marchi

produzione

Santarangelo dei Teatri d'Europa
Ed. Casadei Sonora - CUST Urbino

Pieve 27 - 28 - 29 luglio 1990

Il corpo volatile

di Maurizio Grande



Corpo che trascende il corpo, respiro fatto di nomi, simulacro del soffio vitale, la Parola in Valère Novarina è inizio e fine di ogni realtà. Il teatro non è che il cerimoniale della Parola rigogliosa, proliferante, anarchica, che soppianta la rappresentazione e anche la Lingua come 'messa in scena' del senso. La Parola non 'rappresenta' e né 'presenta' il mondo: lo disfa e lo crea in un processo di nominazione e ri-nominazione incessante.

Bisogna accogliere la 'scrittura' di Valère Novarina come travalicamento della scrittura stessa in quanto ipostasi che 'trattiene' il mondo (quello esterno al soggetto e quello dei fantasmi mentali) nella rappresentazione verbale. Il linguaggio, in Novarina, è destituito di simbolicità, è un gigantesco animale fatto di respiro (la Parola come Respiro) che disarma e disarmonizza la forma e si dissolve in una oralità sacra e barbara. In tal modo, vengono travolti dal respiro animale della Parola i simulacri che hanno invaso il mondo moderno, e tutto è rigurgito e deiezione del logos inscritto nella Lingua.

Quando Novarina prende a praticare il rituale magico del 'mormorio' che erode i suoni già fatti; quando celebra la liturgia dell'elenco interminabile che rimpiazza le cose con il soffio; quando fa della ripetizione ossessiva l'orazione dell'infinito che si dà ad ascoltare nella ciclicità del Nome 'periodico'; quando svelle desinenze e suffissi, e incunea pezzi di parole smembrate nella Parola ancora 'integra'; ebbene, non fa altro che schiacciare il significante contro il senso, il significante preso per quello che è all'origine: pulsione alla oralità che soffia la vita nella duttilità delle apparenze fisiche e nella carne umana.

Il teatro di Novarina non è iscritto nella tradizione del dramma psicologico o nella devastazione delle maschere che ha segnato la sfigurazione del personaggio moderno. Il teatro di Novarina è nella tessitura del soffio verbale che anima la biosfera della Lingua. Perché, dice Novarina, siamo fatti di parole e non di carne.

La Parola è l'Attore del dramma perpetuo che va in scena ogni volta che un uomo parla; perché non c'è differenza fra parlare e respirare, e ogni respiro distrugge e riedifica la Lingua. Sfondare la "bella forma" della Lingua equivale a mettere al mondo la Parola, precipitato di carne e sangue e muscoli e nervi che scorre in quel 'tubo' a due orifici che è l'uomo.

Il teatro di Valère Novarina è un mondo non in decomposizione ma in metamorfosi continua; ripetizione di pezzi verbali che osannano il ricominciamento della vita dal niente, dal caos della oralità il cui la Parola erige, i suoi monumenti precari eppure indistruttibili. La filastrocca, la litanìa, l'enumerazione, l'elenco (siano rigurgito delle scorie quotidiane o vagiti intestinali del soggetto) non nascono soltanto dallo sfaldarsi della Ragione Linguistica, dalla rottura degli argini in cui

lo e Mondo sono costretti dalla rappresentazione. Nascono dalla pelle della Lingua rivoltata come un guanto, in cui proliferano oralità e scrittura 'pneumatica'.

Il teatro di Novarina mette in scena spezzoni di linguaggi provenienti da ordini di discorso una volta accuratamente separati, rimescolati in file e ranghi senza gerarchie e ordini, senza il coronamento della Ragione e del Senso. Eppure, sorge da essi una paradossale apoteosi del Senso come Lingua 'a testa in giù'. La Lingua primigenia del Corpo forato dell'animale-uomo, questo collettore che ingoia e rigetta frammenti di mondo, pietrisco che riempie la bocca sotto forma di parole. E' la parola-sasso che l'animale-uomo rumina nella sacca polmonare e nella sacca cerebrale, negli intestini e nella bocca, poiché la parola-soffio non è che metamorfosi della carne nella oralità.

Lettere agli attori

per non tornare muti alla preistoria

di Walter Valeri

Valère Novarina oggi si presenta come una delle realtà più interessanti e complesse del teatro francese. Pur essendo il suo un teatro di parola: dipinge, disegna, ritrae i personaggi su piccoli fogli di carta formato A/4; oppure li nomina con enormi pannelli espressionistici: «I personaggi a volte si mettono a vivere, a reclamare un'altra carne che quella delle parole pronunciabili del palcoscenico». Ma le parole restano il nodo centrale, quindi il grande crocevia, il segno forte della sua creazione teatrale. Sono il punto di rottura teatralmente ponderabile, dove la mancanza d'oggetti è d'obbligo, fatta salva una lampadina, oppure un paio di cambi di luce, qualche raro sagomatore o poco più. Tanto che nell'attore, o in lui, quando recita, è riconoscibile una sorta di predicatore che ha scoperto la funzione umoristica dell'ibridazione lessicale, la usa senza risparmiarsi, mettendo assieme *patois*, *argot*, lingua colta, dialetto savoiardo ecc. Come, andando all'origine del tempo moderno, facevano i chierici francesi del 1500, quando usavano mischiare il volgare e il latino alle loro feste. O fanno, a detta dei sociologi del linguaggio, i giovani adolescenti della *banlieue* di Parigi e Marsiglia. Lo stesso piglio, lo stesso tono di ostilità ispirata contro il mondo intero, contro i benpensanti, i mercanti, l'universo visibile e irrepresentabile, la stessa cosmogonia umoristicamente ridipinta. Valère Novarina ha debuttato nel 1971 con *L'Atelier Volant*, ma il grande successo è venuto nel 1985 con *Le monologue d'Adamélech* al Festival d'Automne, grazie anche allo straordinario talento dell'attore a cui il monologo fu affidato: André Marcon. Poi *Drame de la vie* ad Avignone nel 1986, e *Le Discours aux animaux* a Les Bains du Nord, il prestigioso teatro diretto da Peter Brook, nel novembre dello stesso anno. Quindi romanzi come *Le Babil Des Classes Dangereuse* e *La lutte des morts*. Ha anche scritto saggi e pamphlets come "Lettre aux acteurs" (1979) e *Pour Louis De Funes*, oppure *L'acteur des Langues*. Per ultimo, tralasciando di citare altre opere *Vous che abitez le temps*, un testo e uno spettacolo presentato con successo al Festival d'Automne '89. Valère Novarina scrive ormai da oltre vent'anni, un testo dopo l'altro, con un'irruenza, una calma e un furore esemplare. Oppure, spesso e volentieri, recita personalmente i suoi testi, o ne è regista, oltre che autore, nonché spettatore-autore, come ama spesso ridefinirsi e sorprendersi. Un uomo di teatro che vive al di qua e al di là della scena, circondandola da ogni lato, quasi non volesse concederle tregua. Il suo modo di trattare la lingua, e di essere teatralmente, è così autenticamente corrosivo, lucidamente trasgressivo ed itinerante, da spingerlo lontano dalle auto-celebrazioni pur rischiando, a volte, l'eccesso di un barocchismo coatto. «Io amo i supercalcolici, la prosa a 120 gradi, i fiumi irregolari, i torrenti dell'invettiva». Sono parole sue,

al limite della provocazione, forse non nuove nella famiglia delle avanguardie e di quella sperimentazione che ha in parte preparato, magari a sua insaputa, il deserto e i principi riduttivi della realtà odierna. Quella realtà tanto cara agli interessi di chi specula sull'impoverimento del pensiero nell'inseguire pervicacemente un'idea di lingua ove nessuna parola osi ripresentarsi una seconda volta al giudizio della storia, a costo della propria *ruina*. Ma questo è solo uno degli aspetti dell'opera di Novarina. Forse il meno interessante, proprio perché il più pericoloso, e in fondo il più prevedibile. Quello che intriga, fa salva, solleva l'opera intera, è quell'attore-uomo portato alla ribalta, rappresentante dell'umanità dei parlanti, indomabili. Quella voce recitante che sperimenta l'espressione e indossa la mitica maschera dello sproloquiante. Uno sgangherato chiacchierone abbreviato a se stesso, euforicamente sospinto nella corrente del verbo, dal terrore di «tornare muto, nel limbo della preistoria; oggi nel rischio cosciente di una piena civiltà telematica. Un ossesso che recita e stra e ci commuove; come commuove il nuotatore esperto che s'innamora delle proprie braccia o degli spruzzi sul muto stazionare dell'acqua che ristagna.

LETTERE AGLI ATTORI

lettura - conferenza di
Valère Novarina

Teatro della Collegiata 28 - 29 luglio 1990

Voci fuori campo



Non avendo un critico sul libro paga mandiamo le critiche guadagnate sul campo.

Dicono del Velemir:

"Spesso i pazzi o i detenuti vengono usati come contesto di un'esperienza all'interno di un nostro percorso intellettuale. Al Velemir non si può chiedere di percorrere una strada istituzionale del teatro la strada deve essere diversa come è diverso il teatro, questo teatro" A. Mancini

"Questi malati e non malati che recitano insieme sembra quasi più che teatro, facciano un nuovo genere che si potrebbe chiamare, con una battuta, lo specchio del teatro; non arrivo a parlare di metateatro, ma è quasi meglio". G.C. Majorino

"Spesso mi chiedo dove sia, quale sia il teatro. Dove siano gli scrittori, i poeti. Se in Roma, nei palazzi, in Milano, dagli editori, o ai margini a cavarli gli occhi, chissà dove, finché un loro messaggio arriva o si perde. Se i poeti, a volte, non siano certi curatori d'anime e monti che ho imparato a conoscere, che a questa cultura dedicano la loro capacità di reinventare il gusto di vivere". G. Scabia

"Anche nella situazione di diversità si può arrivare alla situazione di sincerità, cioè alla costruzione artificiale non quotidiana, alla conquista di una verità". F. Cruciani

"C'è chi per questione di isolamento culturale, di povertà, subisce la marginalità come marginalizzazione, c'è chi invece riesce ad agirla come una sorta di aristocrazia dello spirito, sul filo di un rasoio sottilissimo, proponendo un teatro, in un movimento incessante che è fatto di rinnovamento, restauro, integrazione, e anche deformazione del nuovo". A. Attisani

"Il Velemir Teatro rappresenta una delle proposte culturali più valide che possa offrire il panorama italiano". F. Rame

E di Claudio Miscalin:

"...in particolare Claudio Miscalin, fondatore del gruppo, è attore potente, dotato di grande presenza corporea e sapere tecnico" U. Volpi

"Il più grosso professionista che conosco" G. Paro

"Nello spettacolo: *Esercitazione alla vita* ha trionfato. Il più applaudito di tutti, anche a scena aperta, lui, il grottesco, l'ironico, il matto Claudio Miscalin". "La Voce del Popolo"

Matti di mestiere, attori per vocazione

Il Velemir Teatro nasce nell'83, a Trieste, nell'ambito dell'esperienza basagliana, fondato da Claudio Miscalin e Angela Pianca.

Velemir Teatro è formato da matti di mestiere ed attori per vocazione. Il nostro approccio al teatro non è di tipo professionale; il prodotto del nostro lavoro, invece sì.

L'impulso motore (a fare teatro) affonda le sue radici nella nostra reale diversità/incapacità di vivere la vita in maniera normale; all'interno cioè di quel reticolo comportamentale adulto, occidentale, bianco e democratico, che ci va decisamente troppo stretto.

Ma chi scrive ormai ha imparato ad osservare il lettore da dietro le palanche; ed oggi vi conosce a sufficienza per accordarvi la correttezza di ammettere che quel reticolo è troppo stretto anche per voi, universali qualunque. Per comprendere meglio questi meccanismi, per cercare risposte intelligenti, per riuscire a comunicarle: per questo facciamo teatro. Poiché siamo ricercatori autentici di una problematica comune, senza fede da difendere, se non la nostra esistenza, fareste bene a farci ascoltare:

Ma siamo gli errori che permettono la vostra intelligenza.

Ma il teatro, cosa c'entra il teatro in tutto ciò?

Ma quale teatro, chiedo io!

Un teatro che non sa accogliere pulsioni sociali così importanti, non è teatro, è il suo cadavere.

Questo, con noi, non c'entra nulla, francamente.

Il teatro, invece, me lo vedo, forte lo stomaco e tutti i denti in bocca, correre nelle strade, dentro le vene della gente, organo vitale di un corpo sociale sano.

Non solo rantolare a mezzo proscenio e sussurrare la propria fine paracando le parole di Shakespeare.

Intanto in attesa del suo funerale abbiamo elaborato un metodo di lavoro originale in cui trovano spazio le leggi classiche del linguaggio teatrale ed i nuovi riti dettati dal nostro nodo passionale forte. Ed è questo nodo passionale forte la garanzia che lo spettatore di un nostro evento-spettacolo paga il biglietto, ma riceve qualche cosa, perché c'è comunicazione, perché c'è qualcosa da dire. A questo punto del discorso ho come l'impressione che l'atmosfera si sia sollevata dalle poltroncine di velluto comodo, per insanguinarsi in un rito vorace di emozioni, molto al di là del teatro professionale. Bene, è quello che volevo, ma anche ciò che mi costringe all'arrogante chiarezza: il nostro metodo di lavoro può essere utilizzato anche in situazioni "normali" in cui si desideri un risultato eccellente.

Giò: io posso calzare i cenci lordellosi del morto è lui che può mettersi i miei. Ecco perché gli servono tanti soldi: per pagare gli impiegati del destino che gli cambino i colori.

Ma poiché parliamo spesso con Dio, abbiamo saputo che il funerale non si farà mai perciò abbiamo deciso che per la paga di un impiegato il cadavere glielo vestiamo noi, e, visto che non ci costa nulla, meglio di chiunque altro.

Claudio Miscalin

TESI PER L'ACCADEMIA DELLA FOLLIA

- 1) La cultura, oggi, svolge la funzione di guida dell'individuo verso l'elaborazione del lutto per la perdita di sé, del proprio essere soggetto.
- 2) La cultura è terapia.
- 3) L'individuo, espropriato dei rapporti economici-sociali, della possibilità di costituirsi come soggetto, fatto altro da sé e da ciò che potrebbe fare di sé, apprende dalla cultura - come immaginario sociale cristallizzato nella prassi - ad elaborare il lutto determinato da questo perdita.
- 4) L'individuo impara ad adattarsi a vivere con la massima amputazione, a convivere con la propria morte.
- 5) L'individuo si adatta a vivere in una realtà nella quale non è presente.
- 6) La cultura è, oggi, essa stessa "elaborazione del lutto".
- 7) In questa cultura l'individuo incontra l'immagine di quell'esistenza che economicamente e socialmente gli è negata.
- 8) Il "malato mentale" è colui che non ha imparato a convivere con la perdita di sé.
- 9) Il "malato mentale" non è autentico più degli altri, è perso a sé come tutti, ma, per lui, si è inceppato il meccanismo che consente a tutti di convivere con questa amputazione.
- 10) Il "malato mentale" è uguale a tutti nell'essere espropriato della possibilità di costituirsi come soggetto, ma è diverso, nella sofferenza per questa separazione da sé.
- 11) Nel Velemir Teatro il luogo teatrale diviene terreno su cui la diversità può essere agita.
- 12) La perdita, che individualmente non è stata elaborata, diviene nel Velemir Teatro progetto di rappresentazione delle possibilità.
- 13) Nel fare teatro non si realizza così né l'acquisizione della propria condizione di soggetto, né una qualche compensazione consolatoria, ma si ricerca un linguaggio nel quale la sofferenza individuale della perdita che è comune, possa trovare l'evento delle parole e dei gesti per un primo movimento.
- 14) Contro un teatro che rappresenti la diversità nella cultura terapia, nullificandone il linguaggio ed espropriando perfino i segnali dell'espropriazione, progettiamo l'Accademia della Follia.

Giuseppe D'Arrigo, Claudio Miscalin

Mattiakowskij



Sul proscenio, dal buio emerge lentamente Vladimir Majakowskij. Sta preparandosi il caffè e, mentre l'aroma si effonde nell'aria, parla con voce bassa e calda dall'accento volutamente dialettale.

Comincia così lo spettacolo, svelando subito che il poeta "appartiene" al Velemir Teatro e, con il suo assenso è stata "contaminata" e ri-scritta *La rivolta degli oggetti*. Gli attori si appropriano del testo: le loro storie personali e quelle disegnate da Majakowskij si intrecciano trovando profonde affinità.

- Come loro Vladimir Majakowskij è matto, e

- "Quei ricchi e screziati mendicanti" personaggi qualificati dalle assenze/mancanze sono gli attori che compongono il Velemir Teatro.

- La rivoluzione vissuta dal poeta viene, descritta e identificata idealmente con la rivoluzione basagliana. I toni sono drammatici, ironici, grotteschi. Il tramutarsi dei personaggi nel loro doppio è giocato con maschere che diventano lo strumento per toccare e raggiungere la "normalità" dello spettatore; il teatro media il passaggio tra le storie immaginate dal poeta e quelle, autentiche, degli attori. Ecco così che, per esempio, Vladimir Majakowskij si reincarna in Claudio Misculin e l'attore, sotto i nostri occhi, passa da una pelle all'altra, diventando Vladimir Majakowskij.



Mattiakowskij

di Vladimir Majakowskij e del Velemir Teatro

in scena

Claudio Misculin, Sergio Baccovich, Gabriele Palmano, Liliana De Marchi, Alessandro Flora, Angela dott. Pianca

musiche

Gianfranco Guarnini

video

Paolo Dario

sculture, maschere, scenografie, costumi

Nives Cacán Sáin

coreografia e aiuto regia

Barbara Micheli

consulenza

Donata Roma, Giuseppe D'Arrigo

organizzazione e direttoria di produzione

Angela dott. Pianca

organizzazione

Maja Furlan

Pieve 27 - 28 - 29 luglio 1990

Il progetto *Decoder-Shake* nasce sulla base di rapporti umani e culturali sviluppati in anni di lavoro collettivo di sperimentazione. Sperimentazione multimediale interpretata ed utilizzata come strumento di comunicazione "possibile" in un ambito sociale che sembra invece negare questo fondamentale diritto umano.

Oggi siamo costretti a viverci questo paradosso, per cui nella società più "mediata" della storia dell'umanità (e che quindi potrebbe essere la più libera per lo scambio di comunicazione interumana) l'uso dei mezzi di comunicazione è, in realtà, nelle mani di pochi e tutti gli altri sono soggetti passivi e sempre più bombardati da messaggi di diverso tipo.

Inoltre un rapporto con un mezzo di comunicazione non si esaurisce mai solo con gli effetti momentanei all'esposizione di questo: produce modificazioni nell'immaginario, nel comportamento, nella cultura, nei rapporti interpersonali. Questa oscillazione tra la possibilità positiva, che tutti intravediamo, e la realtà negativa, che subiamo quotidianamente, per noi è inaccettabile. Da qui l'impegno, che per alcuni di noi è iniziato da più di un decennio, dapprima in campo musicale, con un'applicazione quotidiana nell'organizzazione e nella promozione di gruppi musicali a noi affini. I luoghi da noi privilegiati sono stati e sono tutt'ora, le situazioni tendenzialmente libere da condizionamenti commerciali per una immediata traduzione del messaggio culturale in pratica di vita, i centri sociali autogestiti e tutti quei luoghi in cui si è sedimentata la pratica contro-culturale, sia passata che presente. In questo ambito abbiamo constatato, più attraverso la nostra corporeità che con la teoria, di quanto fosse necessario, proprio perché inseriti in questo ambito di globalità comunicativa, un agire multimediale ed interattivo, per la nostra crescita e per potenziare la nostra modalità di comunicazione.

Per questa ragione abbiamo iniziato, passo dopo passo, a lavorare sul mezzo scritto, sul video, l'arte di strada (come i graffiti) e, da ultimi, sull'informatica e l'espressione teatrale, cercando di mettere in relazione e di far interagire tutti questi diversi mezzi di comunicazione. Per questo è nata la rivista *Decoder*, un progetto ed una pratica di comunicazione che mettesse in relazione ed in contatto le "diversità" presenti, dapprincipio nella metropoli, e, successivamente, in tutto il "villeggio globale" di cui, evidentemente non esistono più confini. Una scommessa per una rivista trasversale che tenesse presente la frammentazione sociale e culturale di questa fase storica e che tentasse di trasformare questo dato in ricchezza, proprio perché incontro delle comunicazioni di soggettività diverse le une delle altre. La rivista è strettamente non a fini di lucro, non è protetta da un copyright, viene prodotta in ogni suo aspetto e distribuita dai suoi stessi

lettori e può parlare di tutto. Ma è chiaro che soprattutto parla di comunicazione, come non subirla, come e perché farla direttamente. A tutt'oggi *Decoder* distribuisce 2.000 copie, viene scritta, disegnata e progettata da una rete di circa un centinaio di persone di cui un terzo straniero. Per le sue caratteristiche non stabili talvolta *Decoder* da rivista si trasforma in un video, un concerto, una manifestazione di protesta, un'occupazione, un'interferenza televisiva, un'azione teatrale, un seminario.

Per rafforzare la nostra pratica abbiamo costituito la cooperativa *Shake*, cosa che ci ha permesso di coordinare un po' meglio i nostri sforzi, di utilizzare tecnologie più avanzate e di iniziare a pubblicare anche dei libri con lo stesso spirito di cui sopra che irrimediabilmente, ma anche con nostra grande gioia, ha segnato la nostra storia come soggetti.

seminario sul cyberpunk

Il *cyberpunk* sta oggi diventando sempre più un fenomeno di massa. La pubblicazione dei romanzi di Gison, Sterling, Bear, ecc. fatta dalla editrice Nord alcuni anni or sono, non casualmente è stata oggi ripresa dalle ben più consistenti forze del gruppo Mondadori. Mano a mano che progredisce questa operazione editoriale si riesce a comprendere come il fenomeno in questione non coinvolga il solo settore della fantascienza, un genere letterario da sempre classificato come minore, ma addirittura le culture giovanili, l'hip-hop, i movimenti antagonisti nord-europei, gli hackers. Il *cyberpunk*, per le tematiche che tocca, è del resto un genere che sta popolarizzando in un pubblico sempre più vasto, alcuni dei temi che da tempo sono oggetto di ricerca dei più disparati specialismi.

Ad esempio il tema della mutazione antropologica, o meglio dell'integrazione interfaccia uomo-macchina, è da sempre un argomento peculiare di riflessione delle sociologie del lavoro o delle filosofie contemporanee. Lo stesso concetto di rete neurale è attualmente il maggior tema di riflessione di Steve Jobs, nella progettazione di un completamente innovativo modello di computer, o diversamente in Lyotard ciò è presente nelle sue considerazioni sui modelli organizzativi della società post-moderna. Per non parlare poi di un altro motivo, già propagandato a livello di massa fin dai primi anni sessanta, delle droghe che dilatano la coscienza: droghe lisergiche, ad ascoltare Leary, ma anche le anfetamine, come suggerisce in più occasioni nei suoi romanzi lo stesso Gibson. Come riporta Sterling, forse il più lucido divulgatore degli intenti del gruppo *Cyberpunk*, con questo nome essi volevano richiamare il fatto che la loro esperienza stabiliva, col filone tradizionale della SF, un analogo rapporto a quello avuto dal punk col rock. Difatti il

punk era riuscito a scoperciare dalla sovrastruttura sinfonica e tecnicistica il rock degli anni settanta, per riportarlo così finalmente alla sua primitiva radice, energetica e liberatoria. Il *cyberpunk*, da un punto di vista letterario, è stato qualcosa di analogo, per il fatto di aver conscientemente rovesciato i sensi trasmessi dalla fantascienza classica (alla Asimov-Clarke-Bradbury per intendersi), completamente proiettata, questa, verso la costruzione di fantastici mondi, posti ben al di là dell'esperienza quotidiana.

Al contrario il *cyberpunk* è voluto coerentemente ritornare alla questione centrale del rapporto uomo-macchina, alla radice ispiratrice della SF in generale, ripolarizzando la propria riflessione a partire dal soggetto e dal suo mutamento percettivo.

Le precedenti esperienze letterarie di Ballard, ma anche di Burroughs, sono state, a detta degli stessi cyber, a questo punto fondamentali. Più complessivamente il *cyberpunk* non può essere adeguatamente descritto, quasi fosse solo un nuovo stile/tema letterario: esso è divenuto in poco tempo un nuovo immaginario collettivo. Esso ha dato alimento immaginativo a pratiche antagoniste già in atto - fin dagli anni settanta - e ai diversi gruppi informatici operanti sia in America che in Europa. Alcuni nomi significativi: l'YIPL (Youth International Party Line), già operanti nel 1971; il TAP (Technological American Party), 1973; il *pre-cyberpunk* di Lee Felsestein; il Chaos Computer Club amburghese degli anni ottanta e in sintesi tutta la pratica hackeriana messa in azione in questi anni, debbono ai temi popolarizzanti dal *cyberpunk*, buona parte della loro forza immaginativa. Ecco perché questi gruppi, e non solo questi, amano richiamarsi al *cyberpunk* come fenomeno letterario.

Tutti questi temi, che hanno quindi come propri aspetti centrali da una parte l'assoluta ridefinizione di spazio e corpo propri, ormai in definitiva trasformazione verso l'ipotesi di spazio virtuale, e dall'altra la mutazione antropologica in atto, verrà dato conto nell'ambito dell'attività seminariale.

Il seminario si articolerà in tre relazioni differenti, che cercheranno di meglio definire alcune delle fascinazioni precedenti. In particolare la relazione di Antonio Caronia sarà incentrata sul *cyberpunk* come fenomeno letterario, e i rapporti che legano questo nuovo stile al precedente tema del *cyborg*.

Quella di Raf Valvola sarà dedicata al *cyberpunk* visto nelle sue determinazioni e contaminazioni contro-culturali.

L'ultima, di Primo Moroni, si occuperà del rapporto tra movimenti contro-culturali e fascinazioni scientifiche.

Concluderà il seminario la proiezione di video sulla scena *cyberpunk* di Amburgo, con interviste al Chaos Computer Club, al European Media Art



Lab ed a Klaus Maek, ed infine un'intervista a Timothy Leary, videoregistrata ad Hollywood dallo stesso Maek, con qualche esempio in video di *cyberspace*.

seminario sui graffiti

Il rap, l'hip-hop sono ormai forme di cultura ampiamente conosciute e la pratica di ciò che, un po' impropriamente, viene definito graffito è ormai abbastanza diffusa in tutte le metropoli europee, anche se di innegabile discendenza nero-americana. Chi si trovasse, ad esempio, a percorrere il tratto ferroviario da Monaco fino ad Amburgo non potrebbe non notare le centinaia di "strane" sequenze di lettere e di firme che costeggiano i muri delle stazioni, con il loro colori spaziali. Oppure chi avesse l'occhio un po' allenato potrebbe trovarne centinaia anche in Italia. Espressione "per lo più di ragazzi molto giovani, che di notte si mettono in gioco, talvolta con rischi non indifferenti, per scendere e dipingere, illegalmente e con lo spray, nella metropolitana o lungo i binari della stazione o in qualche altro posto che, di giorno, dev'essere necessariamente frequentato da molta gente. Il graffito è una "forma d'arte necessaria". E' arte perché i graffitisti stessi, ed a ragione secondo noi, dicono che è arte, anche se di fruizione gratuita e ben lontana dalle definizioni accademiche, ed è necessaria perché i graffitisti non si possono trattenere dal non praticarla. O forse è solo un gioco, ma i cui giocatori conoscono sorprendentemente bene le regole ed il funzionamento della società dello spettacolo che sanno fondere con la loro cultura di provenienza, cioè la strada. La semiologia (il segno, il linguaggio, le lettere dell'alfabeto, il significato delle architetture urbane) e la cultura di strada (il territorio, la sfida simbolica, la sopravvivenza, il fascino del rischio) sono probabilmente le uniche due categorie con cui è possibile fare un'analisi di questa forma espressiva. Il seminario nasce come uno dei risultati del lavoro di preparazione di un libro sui graffiti della cooperativa *Shake*, lavoro che è stato condotto collettivamente da una quindicina di graffitisti milanesi che si incontrano da circa sei mesi e mettono a confronto le loro reciproche diversità, le loro esperienze, i loro stili, la loro storia e la loro cultura personale. L'incontro avrà una struttura aperta e sarà, dopo un intervento di Gomma di storia, riflessione ed impressioni ricavate dopo qualche anno di frequenza di quest'area, completamente libero per interventi del pubblico e dei graffitisti presenti. Seguirà una proiezione di 5/600 diapositive di graffiti italiani, europei, americani.

A cura di Decoder

ESERCIZI CORPORALI I

di Mario Perniola

Seminario diretto da Mario Perniola

Una importante tendenza dell'avanguardia teatrale novecentesca ha individuato il carattere specifico del teatro nella corporeità: questa scelta tuttavia è stata condizionata da una serie di presupposti vitalistici e spiritualistici, che considerano il corpo come l'espressione fisica del soggetto. Nel corso degli ultimi anni si è invece venuta delineando, nella letteratura come nelle ricerche storiche e antropologiche, nell'attività teatrale come nella riflessione filosofica, un'altra concezione della corporeità, che prescinde dalla nozione tradizionale di soggetto: essa considera il corpo come il luogo di un esercizio, il risultato di una costruzione, la posta di una strategia. Sono così ripensati in modo nuovo i confini del sovrumano e dell'infraumano, il rapporto tra interno ed esterno, la collocazione dell'individuo nel corpo sociale, il fenomeno della trance, la distinzione tra organico e inorganico, la relazione tra cosa ed ambiente... Tutto questo nuovo sapere intorno al corpo ha trovato le sue prime importanti manifestazioni teoriche collettive nel convegno internazionale *Corpo degli dei corpo degli uomini* (Roma, 23-24 gennaio 1986) e nell'opera in tre volumi *Fragments for a History of the Human Body* (zone, New York, 1989). Da tali indagini è emersa una prospettiva che sembra superare la nozione tradizionale di corpo inteso come segno dell'anima e attribuire all'esperienza della corporeità una autonomia il cui significato resta tuttavia ancora assai problematico. Si ha tuttavia l'impressione di aver colto un nodo teorico da cui derivano grandissime conseguenze per quanto riguarda l'orizzonte emozionale, affettivo e sensitivo, la pratica del teatro e delle arti, la raffigurazione simbolica della società come un tutto. Il seminario *Esercizi Corporali* si propone perciò di proseguire l'esplorazione di questo territorio, attraverso l'intervento di studiosi e operatori di differenti paesi e di diversa formazione disciplinare.



Relatori del convegno

Michel Feher
Maria Daraki
Roberto Motta
Mario Perniola

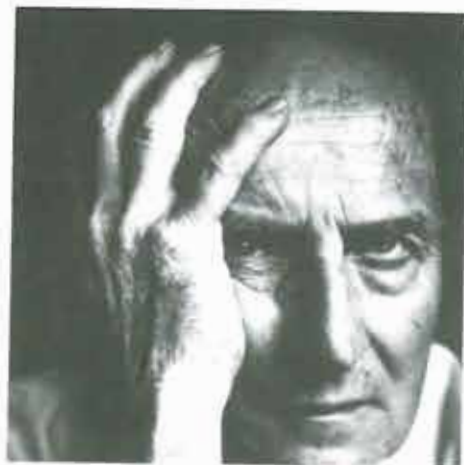
Interverranno inoltre

Perage Brandt
Giuliano Compagno
Aldo Marroni
Antonello Colimberti

Teatro della Collegiata
27 luglio 1990

LE MOSTRE

Armin Linke



Franco Branciaroli
Giovanni Testori
Massimo Sarzi Amadè
Renza Sarzi Amadè
Corvi di Luna
Kazuo Ohno
Diamanda Galas
Laibach
Giusto Pio
Giancarlo Cauteruccio
Piccoli Principi
Danio Manfredini
Giorgio Fabbris
Akio Suzuki e Junko Wada
Giardini Pensili
Tam
Renato Carpentieri

visti da

Armin Linke

in mostra al

TAM TAM Informagiovani
dal 13 al 29 luglio 1990

Maurizio Buscarino

Come ogni presenza tangibile anche questa mostra ha una ragione di esistenza e una storia. La ragione di esistenza risulta evidente non appena ci si trova di fronte alle foto di Maurizio Buscarino. La storia è quella di un incontro, determinato dalla legge di casualità-necessità che governa l'habitat teatrale, fra il mirino sensibile di un maestro della fotografia e le atmosfere visionarie dell'ultimo lavoro del Teatro di Base. Buscarino si aggira ormai da vent'anni fra quello che lui stesso definisce il "popolo del teatro". Da sempre attento alla vita e alle sue dinamiche, alle zone d'ombra e alle pieghe esistenziali, ha trovato nell'universo teatrale un "analogon" del mondo reale o piuttosto una "fessura" entro cui proiettare il suo sguardo di poeta-antropologo. Maurizio Buscarino non è un fotografo documentarista o un artista che esprime i propri stati d'animo attraverso la fotografia, ma un attento studioso della scena e del suo "popolo" che usa il mezzo fotografico per indagare le tipologie e i comportamenti umani in quella particolare condizione di vita che è il teatro. Il suo occhio si muove in una zona di confine fra realtà e illusione, presenza e assenza, verità e menzogna, dicibile e ineffabile, vita e morte, in una dimensione spazio-temporale dove è possibile scrutare la metafora dell'esistere sul corpo enigmatico dell'attore. Per Buscarino il teatro è il luogo in cui qualcuno compare per annunciare la propria scomparsa; l'atto teatrale è l'apparizione scenica dell'attore che entra da una quinta nera per annunciare la sua fine: l'uscita attraverso il nero di un'altra quinta. E lo spettatore è colui che va a guardare nello specchio del teatro per vedere se stesso, nelle vesti simboliche dell'attore, che incarna la metafora del venire al mondo per morire. Maurizio Buscarino vive la sua avventura umana e artistica nella consapevolezza che la teatralità esprime sempre questo paradosso di verità. Aziona il suo mirino sensibile con precisione e accanimento, crea piccoli fantasmi di carta per conservare la memoria di chi è venuto al mondo per andare via dal modo. Non fa fotografie per il teatro, ma fotografa dentro il teatro, per immersione, intrattiene con la scena rapporti di complicità estrema, di partecipazione totale. E' uomo fra gli uomini, testimone attivo del gioco di specchi che racchiude la metafora essenziale della vita. Durante il suo lungo viaggio nella terra dei teatranti, il poeta-antropologo ha incontrato gente di tutti i tipi. Principalmente ha stretto legami significativi con gli appartenenti alla cosiddetta cultura di gruppo, che per anni è stata la base etico-estetica di tanta ricerca e sperimentazione. Il Teatro di Base ha destato la curiosità di Buscarino in quanto ripropone le dinamiche del gruppo-famiglia in modo proprio, nella più completa infedeltà alle tradizioni di ispirazione barbiano-grotowskiana. Ma soprattutto perché ha un'origine un po' misteriosa, legata a meccanismi segreti, a problematiche interne che negli spettacoli tendono a prendere corpo in modo singolare. *Sublimano. Diversioni erratiche su Witkacy* è l'esempio più recente di questa prassi collettiva dai risvolti alchemici che assume evidenza e spessore quando le energie dei singoli vengono convogliate nelle "strette" del lavoro scenico. Lo spettacolo condensa timidezza, paura, diversità, imprevedibilità, coraggio; è il prodotto di una poetica continuamente spinta ai limiti del possibile, in quei territori del mentale dove lo scarto fra levità suadente del metafisico e corporeità intrigante del quotidiano diventa impoderabile e tutto viene sublimato in un gioco scenico visionario, quasi pittorico. E' a questo punto che lo sguardo metaforico di Maurizio Buscarino è divenuto vitale e significativo, che il suo clic a ripetizione ha cominciato ad agire per fissare in immagini le coloriture traboccanti del Teatro di Base. Il tramite di Witkiewicz, le tematiche vive della "perversità" dell'arte, dell'"insaziabilità" esistenziale, del "formismo" estetico sono stati gli anelli di congiunzione fra *Sublimano* e le sorprendenti visioni di questo maestro della fotografia, che ha dato vita ad immagini in cui il gioco di luci e ombre si sposa sapientemente con il colore di fondo. Il "tratto" deciso di Buscarino ha scelto un nuovo compagno di viaggio: il Gruppo Teatro di Base.

Franca Silvestri

Il Teatro di Base ringrazia il Circolo Culturale Il Cassero per la preziosa collaborazione



SUBLIMANO
diversioni erratiche su Witkacy

Teatro di Base

visto da
Maurizio Buscarino

in mostra al
TAM TAM Informagiovani
dal 13 al 29 luglio 1990

L'Angolo Giro

L'Associazione è nata nella primavera del 1989 da un gruppo di giovani di Santarcangelo. Per qualche tempo quella dell'associazione era solo un'ipotesi tra le altre. L'intento, da subito sentito quasi come urgenza, era di formare un gruppo stabile e abbastanza organizzato da proporre un modo diverso di "fare cultura". Partito dalla semplice denuncia di un disagio, dall'avvertita mancanza di spazi fisici dove scambiarsi opinioni e sogni, il gruppo ha presto trovato consensi esterni e strutture interne. Se all'inizio le definizioni di "gruppo di ricerca informale, interattivo e aperto" erano ancora vuote, si sono poi riempite dei contenuti del lavoro svolto; la formula si è definita grazie alle occasioni di produzione. La prima di queste fu una manifestazione organizzata nell'estate '89 dal titolo *Sogni, bisogni, ossessioni*: intorno ad una mostra permanente di fotografia, pittura, scultura e arti grafiche ruotavano un concerto di musica sperimentale, uno spettacolo teatrale e un saggio di danza. Vennero inoltre presentati i risultati di una inchiesta sul comportamento dei giovani di Santarcangelo di fronte ai principali disagi della società. L'occasione successiva fu in settembre, durante la tradizionale Fiera di San Michele; il titolo era *Aspettando il fiume*, festa percorso tra rive immaginarie sul flusso di suoni, figure, giochi e azioni spettacolari.

Anche la nostra presenza al Festival del Teatro, contenitore dentro un altro contenitore, è un segno di questa formula. Non ci interessa offrire prodotti sul mercato della cultura e delle arti, quanto semplicemente proporre una struttura funzionante. L'Associazione è una realtà locale che rimane dopo ogni evento e che prima di quello successivo cerca di raccogliere quante più voci è possibile.

Dall'incontro con i professionisti nascono i seminari, i laboratori, le conferenze.

L'Angolo Giro vuole essere soprattutto uno spazio libero per l'espressione.

La cultura del deserto, il deserto della cultura

Il nostro viaggio ideale, da un deserto vero di sabbia e sassi, ai deserti della nostra civiltà, comincia da un racconto. Le immagini e i documenti dei lavori di alcune spedizioni archeologiche in Giordania sono molto più di un pretesto per mostrare un ambiente che può stupire per la sua ricchezza. Questi luoghi hanno guardato passare gli uomini, hanno ospitato le loro città dei vivi e dei morti; stratificazioni naturali e stratificazioni culturali testimoniano il passato.

Sulle immagini di questo deserto abbiamo fatto delle "riflessioni" musicali, cercando i suoni, ascoltando e riproducendo la vita di un ambiente fino a renderlo "paesaggio sonoro". E attraverso i linguaggi del teatro - "gesti, suoni, parole, luci, grida" - vogliamo rappresentare le scene di un deserto possibile. Deserti naturali e deserti culturali. Fingiamo per un'istante che la nostra cultura, quella occidentale, quella "civile", sia in realtà solo un libero mercato per i "pensatori d'ufficio"; oppure che abbiano scelto davvero una volta per tutte modelli d'efficienza e d'effetto; che non abbiano più nulla da dire. Sarebbe il deserto, "prigione senza confini".

studi sul deserto

Laboratorio ed evento teatrale diretti da Paolo Mantelli

con il gruppo Molecole della Associazione Culturale L'Angolo Giro

Chiunque si avvicini al teatro, è sicuramente alla ricerca di qualcosa...

Non sto parlando di emozioni forti, la vita di tutti i giorni è già piena di questi falsi richiami. Parlo invece di un desiderio di riscoperta di semplici sensazioni, pulsioni dell'anima, di solito strette e ingabbiate nella frenesia del vivere comune.

L'attore mi interessa perché è un essere umano. Questo implica soprattutto due cose: in primo luogo, l'incontro con un'altra persona, il contatto, un sentimento di intesa reciproca e il turbamento creato dall'apertura verso un altro essere, dal nostro tentativo di comprensione: in breve, il superamento della nostra solitudine. (Jerzy Grotowski)

a volte può bastare semplicemente cambiare ritmo, rallentare il proprio moto, per accorgersi di un universo di sensazioni semplici, ma vere, che pur essendo patrimonio di ogni uomo non riescono a venir fuori...

Paolo Mantelli

ambientazione sonora

L'ambientazione sonora è curata dal Gruppo Mooska, una formazione aperta nella quale confluiscono musicisti provenienti da diverse ed eterogenee esperienze ma che condividono l'interesse per la ricerca di nuovi codici e canali per l'espressione del comportamento musicale.

Tutti i brani sono originali eccetto Nuages composta da Django Reinhardt.

Il gruppo è composto da:

Andrea Alessi, Davide Morri, Roberto Alessi, Giacomo Depooli, Tony Seroli, Diego Tettamanti, Alessandro Rossi, Ivan Macrelli, Gianni Perinelli, Andrea Bracconi, Emiliano Rodriguez, Massimo Sempini, Antonio Coatti, Silvia Bucca, Patrizia Giorgi.

le immagini

I momenti dedicati agli immagini sono distinti in due diversi apporti e interventi: il materiale fotografico concernente i siti archeologici giordani è stato gentilmente concesso da Max Mandel fotografo e ricercatore presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Questo materiale è stato riprodotto, elaborato e interpretato da Daniele Ronchi.

Alla manipolazione del materiale proveniente dalla Giordania, condotta ai fini di armonizzazione delle immagini alle esigenze musicali ed allo sviluppo dei temi, si è aggiunta una ulteriore serie di immagini, frutto di una interpretazione personale e concernente non tanto il passato del Medio Oriente, quanto il presente ed il futuro del "Medio Occidente".

un esodo attraverso la storia

La mostra è coordinata da Frederic Barogi.

L'allestimento è stato curato dallo stesso coordinatore insieme a Fausto Ferri, Fulvio Savini, Beatrice Giorgi. Il materiale grafico e fotografico, ad eccezione di quello di cui è citata la fonte, è stato prodotto da Frederic Barogi e Beatrice Giorgi durante le missioni archeologiche in Giordania del 1988 e 1989 guidate dal Prof. Michele Piccirillo dello Studium Biblicum Franciscanum di Gerusalemme.

Le didascalie che illustrano le tavole esposte sono tratte da:

Michele Piccirillo, *Chiese e mosaici di Madaba*, Gerusalemme, 1990.

Le sculture e i dipinti, che completano e commentano il materiale archeologico, sono state appositamente create per questa occasione da Fausto Ferri e Fulvio Savini.

Le musiche che accompagnano la mostra sono tratte dalle colonne sonore dei film:

Blade Runner e *Il ventre dell'architetto*.

a cura de L'Angolo Giro

Romagna, paura e meraviglia

"Nella concezione di un tempo, il passato non era mai veramente morto, ma in ogni momento poteva irrompere, minaccioso nel presente".

Il fascino di una tradizione ricchissima di spunti allegorici e semantici, la consapevolezza di una possibile e reale continuità del mondo sepolto delle nostre radici, ci hanno spinto a cercare e trovare un ponte con la cultura presente, quella dell'ultimo decennio del ventesimo secolo che, se si è evoluta enormemente dal punto di vista scientifico, si è d'altra parte inesterilita, allontanandosi quasi senza riconoscenza da un *modus vivendi* meno comodo ma dove si avvertiva quotidianamente e necessariamente la commistione tra reale e soprannaturale, tra scienza e credenza.

Romagna Paura e Maraviglia mette in mostra il lavoro di nove artisti di origine romagnola che hanno condotto, in maniera del tutto autonoma, una ricerca all'interno della propria cultura. Riferimento letterario e fonte di numerosi spunti è stato il testo storico-folcloristico *Paura e meraviglia in Romagna (il prodigioso, il soprannaturale, il magico tra cultura dotta e cultura popolare)* di Eraldo Baldini, ma il vero stimolo è arrivato proprio dal confronto diretto tra i nove illustratori: si è ottenuto così un corpo solo, un unico impegno, valorizzato dall'unicità di ognuna delle 27 opere proposte e mai banalizzato da segni gratuiti.

La mostra cerca dunque un confronto con una tradizione ormai lontana, spesso dimenticata, ma che fa tuttora parte del bagaglio culturale della gente di Romagna e che si vorrebbe far riaffiorare così, tutta d'un fiato: certo, molte usanze e paure di un tempo ora ci fanno solo sorridere, però la semplicità, la considerazione degli elementi naturali ancor più di quelli soprannaturali, metafisici, possono rivelarsi strumenti utili ed efficaci oggi come allora, e di questo ne è stato fatto tesoro.

Luca Morino



ROMAGNA, PAURA E MARAVIGLIA

mostra di illustrazione liberamente ispirata dal libro

Paura e meraviglia in Romagna

di Eraldo Baldini

ideata e progettata da

Cosetta Gardini, Barbara Longiardi,
Giuseppe Tolo

a cura di

Paola Pallottino

espongono

Paola Brasini, Maurizio Campidelli,
Cosetta Gardini, Barbara Longiardi,
Antonella Marcori, Mauro Monaldini,
Cesare Reggiani, Luca Rondoni,
Giuseppe Tolo

riproduzioni fotografiche

Fausto Fabbri

Santarcangelo dei Teatri D'Europa

Con il patrocinio della Regione Emilia Romagna
e della Sovrintendenza per i beni librari e documentari

TAM TAM Informagiovani
dal 13 al 29 luglio 1990

Un nuovo teatro a Santarcangelo

Un teatro di francescana semplicità ma funzionale.

Come tutti sanno, Santarcangelo non ha un Teatro.

L'attività al chiuso si svolge in luoghi di fortuna e d'estate, nelle piazze, nei cortili o in luoghi appositamente attrezzati.

Santarcangelo ha dunque bisogno di un teatro.

Entro il giugno 1990 si apre il cantiere di un edificio polifunzionale che dovrebbe (il condizionale è d'obbligo quando entrano in gioco diversi organismi burocratici) essere completato nel giro di due anni. Non l'ennesimo restauro o recupero di fortuna, dunque, ma una nuova costruzione, con sala adattabile a diverse soluzioni (fino a 600 posti), anfiteatro all'aperto di mille posti, sale prova, uffici, magazzini e foresteria. Il teatro di Santarcangelo sarà un luogo che consente permanenze degli artisti e lo svolgersi di diversi lavori in contemporanea (in tal modo assolverà a una funzione diversa rispetto a tutti gli altri teatri della zona).

Il progetto viene così descritto dal suo autore, l'architetto Marco Gaudenzi di Pesaro.

"Situato ai piedi della rocca Malatestiana, che domina con la sua struttura monolitica tutto il paese medioevale e ottocentesco, il teatro di Santarcangelo è prima di tutto un luogo di natura disegnata: un recinto con confini di terra in un'angolo della città che funge da cerniera tra l'abitato e la campagna. Dal campo pianeggiante il recinto è disegnato da quattro gradoni quadrati e concentrici che scendono in un invaso profondo 3 metri al centro del quale, in uno specchio d'acqua, galleggia un cubo di m.36 di lato, sommerso per metà. (...) Il cubo è una forma archetipa: poteva essere una sfera o una piramide, ma così è più semplice da costruire e più funzionale. Il cubo è composto da due corpi di fabbrica (come due grandi scaffalature a più piani in cui sono contenuti i collegamenti verticali e i servizi) che si affacciano su un vuoto centrale di 18 m. di larghezza e 36 m. di profondità. Nello spazio centrale è posizionata la sala teatrale (in parte mobile) che contiene un grande palcoscenico con due proseni, uno all'interno verso la platea, uno all'esterno verso l'anfiteatro. Lo spazio centrale, con la gradinata sollevata, è una grande scena, o una piazza coperta, apribile sull'anfiteatro, sull'ingresso e su tutti i lati contornati dall'acqua. Il teatro di Santarcangelo è una "scatola" semplice e solida, vuota e riempibile, situata all'interno di un recinto che la rende intima e "sacra".

Perestrojka - Modern Casinò

Spazi dinamici a misura d'uomo

Per me, nottambulo impenitente, non è stato semplice trovare/individuare, in uno scenario qual'è quello rivierasco caratterizzato dalla presenza di centinaia di discoteche e luoghi vari di ritrovo, spazi a misura d'uomo, strutture in grado di unire felicemente in modo ideale spazio fisico e spazio mentale.

Questa utopia si è realizzata in pieno al Perestrojka ed al Modern Casinò, spazi in cui è possibile l'attraversamento, l'esplorazione, ambienti dinamici a misura d'uomo.

La filosofia che ispira questi luoghi è quella della contaminazione, tra generi, stili ed ambienti diversi, nella convinzione che gli anni '90 si muovano velocemente in tale direzione.

Dinamismo, qualità e libertà

sono le peculiari caratteristiche della loro immagine rigorosamente disordinata. Immagine capace di essere all'avanguardia per il suo atteggiamento di apertura alle ragioni della cultura e non solo a quelle del puro intrattenimento o del denaro, sfuggendo alla logica imperante del *divertimentificio*, così sviluppata ed omologante in questa zona.

La sfida oggi è quella di trasferire la "magia" di questi spazi all'esterno, al di fuori delle mura che li raccoglie, provando ad impaginarli all'interno di una situazione altra che ha la stessa presunzione, augurandomi che riescano a mantenere le loro peculiarità, la stessa carica trasgressiva che sino ad oggi è stata nostra e loro compagna di cammino.

maurobulgarelli

**IL COMITATO
TECNICO
SCIENTIFICO**

Finestre sul "pensiero d'arte comune"

di Antonio Attisani

teatro indipendente

L'esperienza sul campo ci dice che il teatro si potrebbe suddividere in tre grandi fasce: le aziende teatrali commerciali, produttrici di intrattenimento culturale e il cui merito valutabile in base agli esiti di botteghino; le grandi istituzioni pubbliche, la cui direzione è affidata a personalità che garantiscono una seria tutela del bene culturale teatro in tutte le sue forme (compresa la gestione); e infine il teatro indipendente, ovvero quegli artisti, quelle compagnie e quegli organismi basati sulla libera associazione di persone, sull'autogestione del lavoro teatrale.

Da almeno vent'anni a questa parte il teatro indipendente è, in tutto il mondo, il fenomeno innovativo più consistente, accanto all'opera di alcuni grandi registi. Ma assieme alle peculiarità ne vanno compresi i limiti. Non è il tabernacolo del positivo, anche se le sue modalità produttive e linguistiche sono al centro della trasformazione, né è da intendersi come separato e impermeabile agli altri teatri, vuoi perché non è un insieme omogeneo sul piano delle poetiche vuoi perché ha un senso anche in quanto zona di scambio, che cede e prende continuamente dagli altri teatri.

Se il teatro indipendente fosse un foglio di carta le sue due facciate sarebbero disegnate una dalle compagnie e dagli artisti (che sono, loro, i produttori del teatro e devono essere messi in grado di accedere direttamente, senza censura, ai finanziamenti produttivi), l'altra dagli organismi di promozione (secondo lo Zingarelli la promozione è una strategia che fa crescere la conoscenza, il bisogno e l'uso del suo oggetto, non quindi pubblicità o tecnica di vendita). Questi ultimi devono collaborare con le compagnie per realizzare le migliori condizioni produttive possibili, in modo tale che gli artisti possano concentrarsi sul lavoro della scena, e investire molte delle loro energie in ciò che si chiama lavoro sul territorio, ovvero in una strategia promozionale che serve non a fare crescere un pubblico di abbonati o di piccoli parvenu ma a sviluppare quella specie in via di estinzione che è lo spettatore, la persona che sceglie cosa vedere e sa giudicare (mentre oggi, lo sappiamo, lo spettatore è una variabile ininfluente nell'economia teatrale). Alla base di tutte le analisi che facciamo c'è una constatazione: oggi si produce più teatro di quanto se ne possa consumare. D'accordo tutti. Sui rimedi saltano fuori dissensi sostanziali. È impensabile infatti che i poteri pubblici decidano, in prima persona o per mezzo di consiglieri, come tagliare l'offerta, chi deve sopravvivere e chi no: una proposta poco credibile, che rimanda a un legittimo sospetto di interesse privato da parte di chi sceglie (essendo pur sempre coinvolto nel mondo teatrale) e soprattutto a una certezza di ignoranza (chi può dire di

conoscere tutto il teatro di oggi?). L'unica strada è un lavoro paziente, sistematico di riqualificazione della domanda e dell'offerta. Alla selezione qualitativa si deve arrivare non con la censura a monte ma con un investimento in termini di consapevolezza teatrale, ossia permettendo agli uomini della scena di lavorare nelle condizioni migliori (togliendo, tra l'altro, l'alibi degli scarsi mezzi quasi sempre opposto alla verifica critica) e lavorando per l'arte dello spettatore, per la creazione di un dibattito sul teatro che comprenda finalmente anche i suoi fruitori. In tal senso le compagnie indipendenti e gli organismi di promozione potrebbero collaborare utilmente, come in parte già avviene.

Il riconoscimento del teatro indipendente (oltre al teatro commerciale e a quello pubblico, delle grandi istituzioni) come componente fondamentale di un teatro nazionale permetterebbe il chiarimento di un quadro oggi estremamente confuso, cui si aggiungono continuamente categorie e sottocategorie a disegnare una mappa di interessi particolari. Permetterebbe, per esempio, a tante piccole e medie strutture dalla fisionomia incerta di dare forma a una vocazione: produttiva e stabile, oppure promozionale.

Dalla coscienza di questo quadro dovrebbe conseguire la necessità di dare a ciascuno il suo secondo criteri differenziati. Non fiumi di denaro ma il giusto. Mentre ora ci stiamo arrangiando, tutti, e rischiamo di scomparire nel comparto parapubblico di un settore culturale obsoleto; invece l'arte della scena potrebbe avere un significato per niente marginale nella cultura della trasformazione.

Il teatro indipendente lavora di necessità nella crisi del moderno, nel gioco riaperto tra una moltitudine di modelli. Contrappone all'idea di una verità posseduta una verità di ricerca, ossia una radicalità di ipotesi personali, che non si pretendono definitive e universali ma semplicemente modi del dialogo con il mondo contemporaneo.

europa

Europa luogo di lavoro, non ultimo orizzonte. Europa come punto di partenza e non di arrivo. Europa come luogo di sincretismi, non come identità antica e immobile. Dovremmo ricordarci che l'identità europea si definisce nel Medioevo proprio nell'incontro con altre civiltà: il cristianesimo non è soltanto distruzione delle culture pagane e lotta contro le altre religioni ma, più spesso e in modo profondo, il risultato dell'incontro con esse (si pensi all'apertura culturale dei primi monasteri benedettini, e a San Gallo per esempio, o al sufismo di Francesco d'Assisi, o alla cultura transnazionale dei giullari, dei trovatori, dei chierici vaganti, dei goliardi e delle streghe).

L'Europa è il luogo nel quale viviamo, insoddisfatti, che vogliamo modificare tramite un nuovo incontro con il mondo. Senza enfasi ma con determinazione. Gli uomini del teatro di ricerca e del teatro ragazzi, quelli che hanno le maggiori relazioni internazionali, sanno benissimo queste cose. Non hanno aspettato le tappe politiche ed economiche dell'integrazione europea per stabilire contatti culturali ed economici.

Un'azione positiva in questo campo comincia anzitutto, credo, dall'informazione. Centinaia di compagnie, migliaia di artisti vivono in diversi Paesi d'Europa i medesimi problemi e non lo sanno: non si conoscono, non pensano a possibili azioni comuni. Per elaborare strategie comuni non si può prescindere da una informazione sulle reciproche condizioni e prima di tutto occorre condividere un glossario: ecco perché la definizione di "teatro indipendente" costituisce un buon avvio. Dopo l'informazione viene la circolazione delle opere e delle persone. Bisogna considerare sempre più la compagnia straniera e il viaggio all'estero come normali, come parte imprescindibile di ogni operatività. In proposito siamo molto arretrati, anche nella normativa. Con l'informazione la collaborazione. Si consideri soltanto quale salto di qualità dovrebbero fare i concetti di distribuzione e programmazione in una dimensione europea. Eppure si registrano già non pochi casi di collaborazione tra artisti di diversi Paesi, magari scarsamente pubblicizzati proprio perché nascono da un'autentica necessità e non per ottenere sovvenzioni.

Con queste premesse la scoperta dell'Europa non è più una sciocchezza alla moda, ma un campo di lavoro nel quale c'è posto per tutti. Per dedicare i prossimi anni di Santarcangelo a questa prospettiva non significa rubare una specializzazione a qualcuno, né cercare nuove fonti di finanziamento (anzi: lo facciamo senza alcun appoggio, che anche i fondi comunitari sono ripartiti secondo logiche a noi estranee).

lavoro d'arte comune

Lavoro d'arte comune: teatro. Non un prodotto ma un rapporto artistico bidirezionale.

Comune da intendersi nella duplice accezione di collettivo e "popolare", ovvero destinato alla comunicazione. Mentre arte è anche la perizia artigianale, il sapere che si trasmette da persona a persona. E lavoro anzitutto, sia nell'accezione più materiale (pratica che dà da vivere) sia come esperienza che trasforma chi la compie, sia esso uomo della scena o spettatore.

Sarebbe più corretto forse definire il manufatto teatrale come un'opera d'arte applicata. La creazione intesa nella sua integrità sta altrove,

nelle opere (siano esse scritte, immagini o note) prima che esse confluiscono in un processo di comunicazione.

"Teatro" (dramma) non è ciò che accade, ma ciò che accadendo ha significato, non l'avvenimento ma l'evento. L'evento scenico è fatto sempre di parola, immagine, ritmo-azione (spesso musica) e corpo. Teatro è l'incontro di questi elementi sulla scena.

Lavoro d'arte comune significa dunque intendere il teatro in quanto comunità, magari temporanea, di autori (e dunque di produttori, che si assumono la relativa responsabilità politica) e come luogo di ricerca (dunque non "traduzione" di rapporti di potere o di significati decisi altrove). Il fatto che questo lavoro sia guidato da qualcuno e che siano valorizzate diverse specializzazioni nulla toglie alla responsabilità globale di ogni singolo.

Comunque, oggi nessuno dovrebbe pretendere di dire l'ultima parola. La riuscita migliore sta nell'essere sinceri e onesti nella ricerca, in modo tale da rendere utili agli altri anche gli inevitabili errori.

necessità dell'attore-autore

Se vero, come vero, che il teatro occidentale nasce in rapporto e non in contrasto con la secolarizzazione (la trasformazione dei valori mitico-religiosi in valori mondani), dobbiamo supporre che oggi, con la crisi irreversibile della secolarizzazione e la risorgenza (non di rado isterica o di segno reazionario) del bisogno religioso, le basi stesse del teatro devono essere pensate nuovamente. Comunque la scena torna a essere interrogazione, come nelle origini elleniche, e sembra definitivamente superato il moderno, nel quale il teatro si è fatto luogo di insegnamento, informazione e interpretazione, ovvero di *conformazione* del pubblico. Raccontare il mondo d'oggi, o meglio interrogarlo, suppone che l'evento teatrale torni a essere momento di incontro tra attori e spettatori: attori che siano ermeneutica in azione e non protesi del regista demiurgo, attori-autori dunque; e spettatori che scelgano la convocazione teatrale e siano a loro volta autori, autori di visione, oltre che in grado di valutare con competenza quanto viene loro proposto. Esistono questi attori e questi spettatori? Se non esistessero, l'unico teatro sarebbe quello che ci resta dal recente passato del moderno, inerte sopravvivenza o arte senza coscienza, cioè senza futuro.

L'arte dello spettatore e la rinascita dell'attore-autore sono due facce dello stesso tema. O insieme o niente. Come si può sviluppare un'arte dello spettatore se questi viene chiamato soltanto a leggere il corpo vivo del teatro, riducendolo al rango di bassa intellettualità? E come può svilupparsi l'arte di un attore che interroga e si interroga, se non di fronte a qualcuno disposto a mettersi in gioco con lui?

Dipendono l'uno dall'altro.

Chi affronta oggi il teatro con la consapevolezza dell'enormità di questi problemi rischia di restarne schiacciato, ma soprattutto resta paralizzato se pretende di trovare una soluzione prima in teoria che nella pratica. Meglio se il fare precede l'analisi e al limite il pensiero stesso. Ma il fare non dà l'assoluzione: può essere molto gratificante, perché comunque produce scambi di energie, e proprio per questo impedire di vedere limiti, errori, necessità di scelte diverse. Insomma: in teatro sembra che non si possa essere bravi, ma soltanto superuomini o bestie.

Il problema del modo epico, per esempio. La distanza mostrata tra il racconto e l'attore può essere piena dell'esperienza globale dell'artista sulla scena, oppure vuota di mestiere, di compiacimento, di regia, di segno letterario eccetera. Il pieno delle origini (il sapere di non sapere, secondo Socrate) e il pieno dell'essere qui e ora, oppure il vuoto di un teatro senza più radici, anche se continua a farsi.



COMITATO TECNICO SCIENTIFICO

Santarcangelo dei Teatri d'Europa
Triennio 1990 - 1992

componenti

Umberto Artioli
Stefano Casi
Alberto Melucci
Mario Perniola
Valentina Valentini
Paolo Zenoni

In confidenza

di Valentina Valentini

Caro Antonio,

la tua richiesta di scrivere qualcosa per il catalogo di Santarcangelo dei Teatri d'Europa, mi ha colto in pensieri lontani dall'attualità, perché in questo periodo sto frequentando più assiduamente i problemi del teatro italiano del primo Novecento, legati al mio studio ormai pluriennale sulle prime messe in scena di D'Annunzio, un universo affascinante in cui affiorano tutti i problemi del teatro moderno: l'utopia delle 'origini' contro il teatro diventato industria dell'intrattenimento delle nascenti città, il mito del teatro del popolo e del teatro di poesia, il mito della rifondazione tragica.

Ecco che il tuo invito mi coglie spaesata e muta da molto tempo perché stiamo attraversando (a Roma anche in conseguenza dell'assenza di Beppe Bartolucci) un periodo di solitudine. Non credo che si tratti di una questione soggettiva: il problema è che viviamo una fase di implosione della ricerca teatrale, in cui si manifestano fenomeni di regressione e nello stesso tempo di affermazione di nuovi autori e compagnie in un contesto privo di centri di attrazione e di coagulo di pensieri forti.

Due anni fa, all'epoca in cui scrivevo il mio *Dopo il teatro moderno*, mi sembrava che si stesse aprendo una nuova era del teatro, i cui protagonisti sarebbero stati quei gruppi e quegli autori che erano riusciti nella impossibile operazione di rifondare il linguaggio del teatro, avendo consumato il gesto distruttivo dell'avanguardia (che avevo sintetizzato nella triade afasia, asimbolia, aprassia). Avevo, qualche anno fa, la sensazione - e ne coglievo i segni in alcune opere esemplari - che ci fosse un nutrito gruppo di persone all'opera per ricostruire nuove fondamenta per un teatro purificato di tutte le convenzioni della scena. A distanza di qualche anno, mi sembra che l'attrazione più forte non sia tanto quella di costruire su questa superficie pulita dalla radicale messa in questione del teatro, una nuova figura di autore-attore- un nuovo rapporto con il testo verbale, una nuova drammaturgia dello spettacolo. Sta invece avvenendo una resa ai modelli tradizionali del teatro italiano (Strehler e Ronconi) - senza dubbio i migliori - di quelle formazioni che nel decennio passato sono state alla testa del rinnovamento del pensiero e della pratica teatrale. La breccia più sicura per distruggere anni di ricerca è proprio quella di far saltare la pratica di lavoro di gruppo, il modello produttivo fondato saldamente sul laboratorio, sull'affiatamento della compagnia, sulla flessibilità dei ruoli al suo interno. L'omologazione a uno standard produttivo ministeriale (più spettacoli produci, maggiori sono i finanziamenti) distrugge i tempi di lavoro necessari a dei progetti per prendere la loro forma (non è un caso che il progetto triennale di Remondi e Caporossi per Santarcangelo, abbia come titolo *A passo*

d'uomo). Produttività significa anche avvalorare le singole individualità, il nome del singolo attore, regista, anche in questo caso, favorendo tanto lo scambio di esperienze fra formazioni diverse, quanto la pratica delle scritture occasionali, concepire cioè è uno spettacolo sulla base di certi nomi disponibili, che costituiscono attrattiva in sé. In questa voglia dichiarata di assimilare gli standard del teatro ufficiale, scambiandoli per segnali di crescita positivi, si legge il bisogno di svincolarsi dal ghetto dell'avanguardia, aspirazione legittima, che sembra però condannare a morte la 'tradizione del nuovo' a tutto favore dello standard medio produttivo nazionale.

Nel teatro italiano di questi anni, gli unici modelli possibili - Carmelo Bene, Remondi e Caporossi - sono nello stesso tempo quelli che hanno minor forza di proselitismo, proprio in virtù, temo, della impopolarità delle loro proposte: la non resa alle richieste burocratiche, la lotta aperta agli apparati, la difesa del proprio mondo e modo di operare.

La voglia di stabilizzazione che si legge nelle scelte di certi autori 'già sperimentali', arresta il processo di consolidamento della tradizione del nuovo, compromettendo, fra l'altro, fortemente il positivo delinearsi di un nuovo profilo d'attore-autore, il cui ritratto si stava delineando con segni originali (penso a Sandro Lombardi).

In un clima di generale reazione alla cultura d'avanguardia, che trovo ingiustificato e pericoloso - allo stesso modo dell'analogo e opposto atteggiamento di mitizzazione nostalgica - anche le nuove formazioni si pongono in una posizione di difesa, scavalcando la storia e i modelli più prossimi, per collegarsi idealmente a quelli più remoti, ma più classici (a Brecht e ad Artaud, le Albe).

A queste considerazioni più interne al lavoro teatrale, aggiungo, nel panorama istituzionale, la perdita della funzione promozionale di alcuni centri pionieri, proprio nel momento in cui si è diffuso e consolidato il modello del centro di produzione; l'annullamento delle politiche culturali degli enti locali, che negli anni passati sono intervenuti intensamente nel campo teatrale; la gestione accademica del sapere teatrale e degli studi (la teoria e la storia, l'informazione sul teatro passato e su quello vivente). Sta passando nella disattenzione generale l'attuale riscossa della drammaturgia letteraria nei confronti della drammaturgia dello spettacolo: il testo letterario ritorna a occupare il ruolo da cui era stato spodestato venti e più anni fa, con variegate motivazioni, dal nuovo crociansismo di chi esalta il teatro come pensiero e non come evento spettacolare, all'illuminismo di chi vede nel ritorno al testo una prova di maturità del teatro, alla posizione di chi non ha mai smesso di credere che il teatro è il testo drammatico e, nella contingenza favorevole osa finalmente sostenerlo, uscendo allo scoperto. Non è un caso che la maggior parte dei critici teatrali che da qualche anno si sono insediati

nei quotidiani e nei settimanali, non abbiano rapporto con la scena ma con il testo letterario.

In questa situazione collassata, senza neanche l'enfasi della catastrofe, la rifondazione del festival di Santarcangelo, mi appare come un chiarore in un luogo che diventa sempre più grigio e spento, che ha soffocato la voglia di confrontarsi.

Una rifondazione e non un avvicendamento nella gestione dell'ente, perché ripensa la propria funzione in rapporto alla situazione attuale del teatro, per cui, coraggiosamente, integra all'immagine del festival estivo, una vera attività di cultura teatrale, intervenendo in quegli spazi di lavoro e di pensiero che la tua costante ricerca sul campo segnala come necessari e urgenti.

Le scelte di qualità che mi hanno confortato, perché mi sembrano sensate, nella loro semplicità e nel loro rigore, nel disegnare un nuovo Teatro pubblico, portano con sé anche la memoria di un progetto che nasce nei tempi eroici in cui si elaboravano le piattaforme dei teatri alternativi, si fondavano e amministravano i centri sociali, si teorizzava (su *Scena* e su *Teatroltre*) e si praticava l'animazione (la tua attenzione agli aspetti pedagogici, allo scambio di esperienze fra generazioni, che è un aspetto di rilievo del progetto di Remondi e Caporossi).

Ecco che Santarcangelo, da quest'anno, diventa un punto di riferimento, nella latitanza e nella gestione già tutta amministrata dei centri, per quella emergenza non protetta che chiami 'teatri indipendenti' (forse, ricalandola dal cinema indipendente) che si affida non all'occasione dell'effimero, ma alla intensità del confronto e alla verifica dell'esperienza che comportano i progetti pluriennali.

Mi sembra di leggere nel programma di Santarcangelo, al di là anche dei risultati artistici delle singole proposte, una sana identificazione fra la tua figura di 'critico militante' del teatro - che non ha mai vissuto, credo, la schizofrenia tra riflettere sul teatro e l'organizzare teatro - e la fisionomia che ha assunto da quest'anno la manifestazione.

E' una assunzione in proprio, senza concessioni verso nessuna sponda, che non sia quella di presentare, raccogliere, verificare quanto ti sembra degno di avere un luogo per manifestarsi, perché è sconosciuto, perché è indipendente, perché è incompreso, perché è importante conoscere, perché sta abbastanza fuori dal teatro che può arricchire il teatro, ecc.

Questo mi dà fiducia.

Roma 20 giugno 1990

Il teatro infinito

di Stefano Cusi

Al chiudersi o all'approssimarsi di un decennio si prova sempre un particolare brivido quando si tenta, con la lucida applicazione del grande sistematore della storia universale, di definire cicli e generazioni, tendenze e stili, tracciati più o meno epocali. Un brivido che riaffiora anche in questi mesi di avvicendamento della terza cifra dell'anno, che ci accompagnerà per un decennio. Parlare degli anni '90 obbliga a riconsiderare i periodi passati: gli anni '80, gli anni '70... Anni che hanno avuto, in una qualche parola d'ordine o di etichetta, sintesi rivelatrici ma traditrici. Se si pensa, per esempio, agli anni Settanta, ecco il magico suono della parola *ricerca* o di *nuova avanguardia* balenare come senso profondo di un teatro inquieto. E' vero: ci furono grandi fermenti, o meglio ci furono il riconoscimento e la diffusione di quei grandi fermenti. Però, quanta *ricerca*, quanta *avanguardia* sotto i cieli e sui palcoscenici prima e dopo i fatidici '70! E gli anni '80? Un vero trionfo della *pièce bien faite*, risemantizzata dai concetti di *multimedialità* e di *professionalità*. Come se il teatro non fosse mai stato un crogiuolo di arti, e come se la tensione professionale non lo avesse, ambiguamente e contraddittoriamente, sorretto nei secoli. Certo, dire *ricerca* negli anni '70 e *professionalità* negli anni '80 ha un senso diverso nei rispettivi decenni: periodi di profonda *ricerca* politico-sociale i '70, e di una spesso malintesa *professionalità* tecnica gli '80. Tuttavia, quei termini non seppero mai dare piena ragione dei flussi diversi che in quei periodi pure agivano: flussi non casuali, né quantitativamente irrilevanti. Eccoli, allora, agli anni '90 con il grande interrogativo: cosa saranno? Quale parola potrà definirli? Dubbi da forzati profeti: una dimensione decisamente poco stimolante, non solo per l'intrinseca difficoltà nel poter stabilire il futuro attraverso i segni del presente, ma soprattutto perché siamo consapevoli che inevitabilmente ogni sintesi escluderebbe le tensioni meno appariscenti, quelle - per intenderci - che spesso rivelano più degli stessi fenomeni macroscopici. Ma l'errore di impostazione nel pensare agli anni '90 è un altro. Già, perché non di un decennio si tratta, bensì di una *fin de siècle* (evito per modestia o orgoglio - non miei, ma della civiltà che ci contiene - di trasformare questa fine secolo in "fine millennio": cronologicamente ineccepibile, ma socialmente e culturalmente incommensurabile rispetto alle fini millennio passate). Allora toccherà ragionare sulla fine secolo, soprattutto per simpatia col primo termine: fine. La fine non è mai una conclusione: è piuttosto l'epifania di una *trasformazione*, come ci insegnano la *Morte dei Tarocchi* e la *legge di Lavoisier*. Pensare nel segno della trasformazione a questi anni '90, a questa fine secolo, potrà forse servire per spostare la prospettiva del ragionamento sul teatro dall'asse determinare - definire - verificare all'asse leggere - vedere - ascoltare. Ma la parola "fine" ha anche un'altra connotazione:

c'è in quel termine un richiamo all'emergenza, ovvero a quel momento in cui l'imminente fine di qualcosa porta al disagio, facendo emergere in maniera sconnessa tutto quanto in altri momenti viene comunicato in maniera ordinata e sistematica (e che quindi nella rapida *emersione* affiora più reale e vivido). E l'emergenza della fine reca sempre con sé comportamenti decisivi: *astuzia* o *rabbia*. Ma qui mi fermo, perché su queste due parole si gioca molto del nostro teatro soffocato da burocratismo e partitocrazia: quanta *astuzia* o quanta *rabbia* nel corpo dei teatranti obbligati a patteggiare con logiche perverse. Come quella del *border*: parolina magica, sistematicamente omessa (nonostante in un rapporto consustanziale col nostro teatro) dagli interventi critici, teorici o storici, come un segreto di Pulcinella da nascondere in nome di parole da adomare con la lettera maiuscola: Arte, Teatro, Attore... Paradossalmente il teatro 'vivo' di questa fine secolo che ci sta conducendo verso il Duemila è un teatro senza fine, un teatro infinito, che si nutre di un intenso lavoro di autoformazione e di sviluppo teatrale "in progress". Si potrebbe obiettare: nulla di nuovo. Eppure mi sembra che la tensione dei teatranti di questi anni che preludono alla fine del secolo porti all'esigenza di non voler mai mettere la parola "fine" al proprio lavoro, ai propri lavori. La "fine" del lavoro viene rimandata, esorcizzata, in nome del lavoro stesso. Un lavoro che, spesso, implica una maggior consapevolezza critica da parte degli stessi artisti, ormai svincolati dal culto di tradizioni puramente tecniche - e magari esotiche - delle quali diventare ricettacolo o cassa di risonanza. Si fa strada una figura di *teatrante pensante*, in grado di essere non solo la parte di un evento artistico, ma un intellettuale consapevole della propria presenza sociale e consapevole di un proprio statuto da rinnovare. Questa figura cerca all'interno del proprio percorso quelle motivazioni facilmente demandate - in altri periodi - a teorici e critici (di volta in volta chiacchie trepidanti per la nidiata o supporti ideologico-intellettuale esterni al fatto artistico), obbligando anche questi ultimi a ripensare il proprio ruolo. Sarà allora, il teorico, secondo una bella definizione di Franca Silvestri, *teorico di contorno*, capace di mettersi in crisi, di affrontare anche sul proprio versante di critico una "ricerca" (pari a quella artistica) in grado di condurlo ad una feconda frequentazione con i teatranti. Non per esserne garanzia o supporto catechistico, ma presenza con cui sia possibile il confronto. Un confronto "infinito", naturalmente, giocato sui tempi del "progress" teatrale. Ma ecco rispuntare ancora una volta, nel gioco labirintico delle suggestioni nominali che ci stanno accompagnando, la parola "infinito". Scommettere sull'infinità del teatro comporta una grande fiducia. Ma nel labirinto manca qualcosa, e non è un caso. Qualcosa che obbliga a chiudere questa pagina con una nota di sfiducia. Il pubblico. Con una facile battuta si potrebbe dire che il pubblico è finito,

nell'accezione più banale del termine. Troppo spesso e sempre più spesso il pubblico è assente, o meglio: è un pubblico di addetti ai lavori. Vuol dire che il teatro - questo teatro che ci preme - sta andando verso una dimensione chiusa, "massonica"? La pedagogia teatrale non si è mai molto interessata della grande questione, inevitabile e irrinunciabile, dell'educazione del pubblico, preferendo il lavoro sull'attore, eppure... La ricerca compiuta da teatranti e da teorici non può più eludere l'urgenza di un'altra ricerca da compiere: abbiamo bisogno di un "pubblico sperimentale" che elabori finalmente il significato del proprio ruolo. Come muoversi non saprei, ma so che se questo terzo vertice della figura non progredirà (e non possiamo aspettare che lo faccia "spontaneamente"), ci ritroveremo ad aver decretato, con un golpe silenzioso, la legittimazione di un teatro finito in cui chi fa teatro e chi vi assiste farà parte di un'unica, esoterica categoria di "teatrofili": triste condizione appiattita di un *agit-prop* che di rivoluzionario non potrà mantenere nemmeno il nome.

Il teatro della paura

di Paolo Zenoni

Parlare del teatro, riflettere su Santarcangelo, comporterebbe oggi una serie di considerazioni talmente specifiche, da risultare oscure ai più, come oscuri risultano ormai molti discorsi della gente del teatro. Tra l'altro, oggi, non conosciamo ancora il programma del Festival. Forse però vale la pena di riflettere sul clima generale (o quantomeno, politico-culturale) nel quale oggi il teatro nasce e sul quale riposa una manifestazione tanto importante come Santarcangelo. Non sapremmo definire, altrimenti e sinteticamente, il clima politico-culturale di questi anni, se non come improntato ad una sorta di rinnovato "millenarismo". Come tutti sanno, si tratta di una marginale e non fortunata dottrina filosofica, che peraltro conobbe, mutuando principi dal Nuovo Testamento, un certo seguito alla scadenza del primo millennio. Fu quella un'epoca in cui l'evoluzione storico sociale non produsse eventi di particolare rilevanza, ove si escluda una prepotente tendenza alla normalizzazione: fu il tempo dei doveri formalizzati, della definizione della complessa organizzazione feudale, della precisazione delle funzioni del cavalierato. Tendenza alla normalizzazione, quindi, che sottostava ad un intenso e diffuso sentimento, quello della *paura*: paura di nient'altro che della fine del mondo, che, secondo i millenaristi, doveva essere l'evento che avrebbe chiuso il primo millennio e l'intera storia dell'uomo. Paura, quindi, e, di conseguenza, grande aspirazione esorcizzante a certezze e garanzie. Sorprendentemente, allo scadere del secondo millennio, ci troviamo a vivere un clima analogo. Le esperienze storiche degli ultimi cinquanta anni hanno fatto balenare più volte, nell'uomo, il "Senso della fine", senso oggi esaltato dalla grande contraddizione tra meccanismo produttivo e difesa dell'ambiente. Del resto, anche in questa chiave, ossia nella spasmodica ricerca di certezze e garanzie, si può spiegare l'edonismo degli anni '80. Ma come si manifesta questa "paura", come si manifesta l'affannosa "ricerca di garanzie" oggi, nel nostro mondo? Essa si è rivelata e si rivela, in politica, progressivamente con la morte dell'ideologia; quindi con la morte dell'idealità; infine, persino con la morte della strategia (che altro significa, del resto, parlare di "intesa di programma"?). In politica sopravvive, quindi, solo la tattica, che si manifesta con la preoccupazione ossessiva dell'occupazione dei gangli nevralgici del potere, dei "posti", in altre parole. E come si manifesta tutto questo nel mondo della cultura? Per comodità di ragionamento, proviamo a distinguere questa realtà in due aree fondamentali: - la prima, che definiremo "istituzionale", cioè "pubblicamente

garantita", ossia significativamente assistita dal denaro pubblico; - la seconda, che definiremo "non istituzionale", cioè "pubblicamente non garantita", ossia non (o non significativamente) assistita dal denaro pubblico.

Ci racconta la storia, e non solo quella di questi ultimi anni, come i fatti e le idee tendano a nascere e manifestarsi particolarmente in questa seconda area, anche se esiste un ben riconoscibile atteggiamento, da parte degli uomini di cultura, che esprime la loro frettolosa aspirazione a saltare sul carro della prima area, una volta data decisa prova di sé nella seconda. Ora, sia ben chiaro che, a proposito di politica, non pensiamo che la sua pratica possa essere pensata come scissa dal problema del potere e della sua gestione; ed a proposito di cultura, non siamo contro le istituzioni culturali: è importante però che questi Enti, fenomeni o come li si vuol chiamare, non coltivino, come avviene oggi in eccesso, vocazioni totalizzanti. Questa sorta di "forzata pacificazione", di "omologazione dell'esistente", ha generato una pericolosa assenza di confronto e di dibattito, una situazione stagnante, soprattutto un sistema bloccato, nel quale niente muore, ma nel quale, parallelamente, nulla nasce. Né è il caso di sperare nella somniona apparizione, sul palcoscenico della politica culturale, dei grandi Gruppi privati.

Si è perduta, in altre parole, la fertile *condizione del rischio*, culturale e imprenditoriale: il rischio dell'uomo di cultura di "proporre", forte soltanto della bontà delle proprie idee; il rischio del politico di "scegliere". Ove la cultura aspiri esclusivamente al riconoscimento di una propria dimensione istituzionale, essa viene meno alla sua funzione fondamentale. Tutto si può riassumere, semplicemente, dicendo che "non si fa più cultura perché non si fa più politica" o, più prudentemente, "si fa poca cultura perché si fa poca politica". Di teatro, invece, in virtù della progressiva istituzionalizzazione, se ne produce parecchio, ma spesso inutilmente per il pubblico; utilmente invece per chi presenta borderò al Ministero.

Perché attendiamo con affettuosa curiosità il decollo di Santarcangelo '90 e quello del lavoro di Attisani e dei suoi collaboratori? E' ben vero che non conosciamo il programma, ma crediamo di conoscere bene le intenzioni di chi ne è responsabile: sappiamo perciò che si tratterà di un programma "sbilanciato" a favore delle Compagnie, ossia di chi il teatro lo fa, rischiando, spesso contro tutti o contro molti. Crediamo non sarà il Festival degli enti, degli istituti teatrali: pensiamo, vogliamo che sia il Festival della cultura e dell'arte.

E tanto meglio se il pubblico, i critici, i politici, alla fine di luglio, potranno rilevare che, nel nostro paese di campanili e botteghe, esistono ancora gli artisti e gli artigiani.

Milano, 29 maggio 1990

IMPRESSIONI DAL CANTIERE

Sono alla ricerca di un senso perduto: ho letto con estrema curiosità ed attenzione tutto ciò che questo catalogo raccoglie. A volte sono rimasto colpito, più spesso frastornato.

Sono solo "voci", espressioni più o meno chiare di un universo che rischia di cristallizzarsi nelle proprie certezze.

Scorrendo le pagine talvolta si avverte un comune bisogno di non dire, non vedere... un senso perduto. Il senso di un teatro in movimento, sull'orlo del baratro, che vuole e deve cambiare scena.

Credo ora più che mai si debba desiderare un nuovo senso, figlio del disagio ma fratello della libertà del pensiero. Un pensiero d'arte comune, che sviluppi e canti il lavoro artistico con sana e vitale presenza.

Ecco dove credo risieda la forza dell'idea del cantiere.

Non ci sono eroi senza uomini comuni, non c'è teatro senza freschezza di pensieri.

Ma un cantiere, nonostante le mille possibili, augurabili voci, non assicura dai rischi. C'è il pericolo di far crollare tutto in ogni momento. Un nuovo senso può sostenere la paura e il rischio.

Una coscienza che sia in grado di accogliere solo i frutti di un lavoro in divenire, sorretto da un pensiero sempre pronto alla discussione, al confronto. Solo così potrà bastare un grido, pronunciato all'unisono, per sgretolare i cristalli di ogni certezza e dare voce ad un teatro troppo spesso muto.

Andrea Adriatico

HANNO
REALIZZATO
UN "LAVORO
D'ARTE COMUNE"



per la collaborazione all'edizione di questo catalogo si ringraziano

tutte le *Voci dal Cantiere*

e in particolare

Vittoria Calzoni
Carla Catena
Stefano Casi
Iris Faigle
Renato Osella
Paolo Ruffini
Franca Silvestri
Chiara Sorgato
Andrea Succi
Tonino Zanchini



direzione Artistica

Antonio Attisani

direzione organizzativa

Mauro Bulgarelli

segretario consortile

Giovanni Razzani

segreteria

Mirella Tosi

ufficio stampa

Telegraphica

immagine

Andrea Succi

computer grafica

Osella & Zanchini

direzione tecnica

Paolo "Pollo" Rodighiero

coordinamento organizzativo

Chiara Sorgato

assistente CIPOT

Walter Valeri

informazione

Vittoria Calzoni, Alessandra Maggioli

logistica

Francesca Croce, Margherita Lipiec

allestimenti

Francesco D'Altilia, Marco Philopat,
Paolo Paganelli, Robx D.C.P.

E.C.I.P.A.R./CNA - Corso tecnici per il teatro

Rosanna Giovagnoli, Paola Iosca, Alessandro La Motta,
Francesco Micheloni, Floriana Paci Dalò,
Roberto Bodellini, Fabio Quintiliani,
Stefano Ronconi, Simona Simoncelli



INDICE

- 4 Scrammatizzare e ridrammatizzare *di Antonio Attisani*

FRUTTI DEL LAVORO DI ARTE COMUNE

Remondi & Caporossi

- 8 Per riflettere la crudeltà *di Renato Palazzi*
10 A passo d'uomo *di Remondi & Caporossi*

Albe

- 14 E se la scena fosse una mangiatoia...? *di Nico Garrone*
17 Lunga vita al teatro! *di Marco Martinelli, Ermanna Montanari*

VOLTI DEL CANTIERE DAL 13 AL 15 LUGLIO...

GAIA - Locomotivo Teatro

- 22 Elogio della distruzione *di Mauro Marras*
24 Assunto Assurdo *di Lucia Falco*

GAIA - Magister Ludl

- 25 L'ansia di trasmettere la sapienza teatrale *di Remo Rostagno*
27 L'Altro *di Vincenzo Amato*

Nadir

- 28 Lenz *di Caterina Sagna*

Théâtre du Phénix

- 30 Il teatro e la società *di Philippe Hottier*

Théâtre du Radeau

- 32 Ce Woyzeck-là *di François Tanguy*

Compagnia Sarzi Amadè

- 34 L'ombra del silenzio, l'ansia della danza, il segno del gesto *di Stefano Righini*
36 Le donne del mare, gli uomini del cielo, i cani della terra *di Massimo Sarzi Amadè*

Johanna Schall

- 38 Teatro in rivoluzione - Talking play

TAM Teatromusica

- 40 Quando la musica diventa un capriccioso ingegno *di Roberto Canziani*
41 Perdersi nella superficie *di Antonio Caronia*
42 Ma Ca Do

I soliti ignoti

Cottelleria Einstein

- 44 L'APPI presenta i migliori comici dell'anno

Confronto internazionale per progetti di opera teatrale

- 46 Convegno internazionale di fondazione

...DAL 20 AL 22 LUGLIO...

Ariele Laboratorio

- 50 Nello spazio della dissidenza *di Andrea Adriatico*
52 Coimo e Libia
53 Hongos, abbracciavamo l'acqua tra le foglie...

César Brie

- 54 Aspettando una nuova storia *di César Brie*
55 Il mare in tasca

Ersilia

- 56 Non è bello che un re si allunghi al suolo *di Laura Corradi*

Valter Malosti

- 58 Una tragedia dal sangue scuro *di Giorgio Sebastiano Brizio*
61 Le bocconanti *di Valter Malosti*

Mutoid Waste Company

- 62 L'arte della mutazione
64 The Mutoid Show

Cooperativa Teatro Nuovo - Il Carro

- 66 Il lungo viaggio del filosofo nel teatro *di Giulio Baffi*
68 L'acquisto dell'ottone *di Renato Carpentieri*

Tradimenti incidentali

- 70 Il teatro delle cose naturali *di Lorenzo Mango*



INDICE

- 71 Androgino *di Emanuela Manini*
72 Dai popoli ai popoli - Trilogia del pensiero cosmico come teatro d'arte pensante *di Paola Liberati*
73 Oltre l'avanguardia *di Giuseppe Bartolucci*
74 L'attore-autore *di Claudio Vicentini*

...E DAL 27 AL 29 LUGLIO

Alef Danzaateatro

- 78 Pentesileo *di Franco Senika*

Gruppo Teatro di Base

- 80 Il teatro della facoltà *di Stefano Cusi*
82 Tra le quinte della perversità - Insaziabilità e formismo nell'occhio visionario del Teatro di Base *di Franca Silvestri*

Teatro CUST Urbino

- 84 Prove di vita *di Giuseppe Bartolucci*
86 Stasera 'bisogna de' !! (liscio a teatro) *di Donatella Marchi*

Valere Novarina

- 88 Il corpo volatile *di Maurizio Grande*
88 Lettere agli attori: per non tornare muti alla preistoria *di Walter Valeri*

Velemir Teatro

- 90 Voci fuori campo
91 Matti di mestiere, attori per vocazione *di Giuseppe D'Arrigo, Claudio Miscullin*
92 Mattiowski

- 94 Decoder

- 96 Esercizi corporali I *di Mario Perniola*

LE MOSTRE

- 100 Armin Linke
102 Maurizio Buscarino *di Franca Silvestri*
104 L'Angolo Giro
106 Romagna, paura e meraviglia *di Luca Morino*

- 108 Un nuovo teatro a Santarcangelo

- 109 Perestrojka - Modern Cosinò *di Mauro Bulgarelli*

IL COMITATO TECNICO SCIENTIFICO

- 112 Finestre sul "pensiero d'arte comune" *di Antonio Attisani*

- 115 In confidenza *di Valentina Valentini*

- 117 Il teatro infinito *di Stefano Cusi*

- 118 Il teatro della paura *di Paola Zenoni*

IMPRESSIONI DAL CANTIERE *di Anatea Adriatico*

HANNO REALIZZATO UN "LAVORO D'ARTE COMUNE"

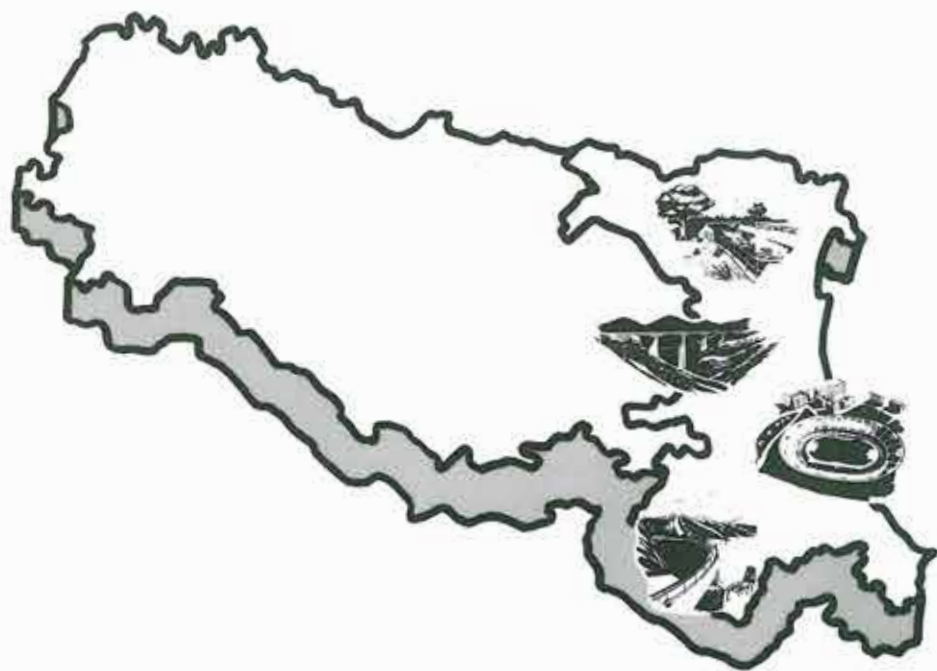
 **LAPIEVE**

T I P O L I T O G R A F I A

Via Togliatti, 13
47040 VILLA VERUCCHIO (FO)
Tel. 0541/678632 due linee r.a.
Fax 0541/678632

Romagna

DAL 1901 COSTRUIAMO E STUDIAMO GEOGRAFIA,
STORIA, ECONOMIA, ECOLOGIA.



La più grande cooperativa italiana poteva non essere romagnola? Qui ha avuto origine l'idea stessa di cooperativa moderna e, quasi un secolo fa, qui è nata la più grande di queste: C.M.C. di Ravenna. Un legame così con

la storia della Romagna non poteva rimanere confinato sui libri, e si è tradotto nell'impegno costante di C.M.C. nello sviluppo di questa terra. Dallo stadio di Cesena, al tratto autostradale Imola-Forti, la presenza di C.M.C. in Ro-

magna è riconoscibile nelle opere più significative: la diga di Ridracoli, il Canale Emiliano-Romagnolo, la superstrada E 45, tutte legate a grandi opzioni destinate ad aumentare la possibilità dell'intera regione.



Cooperativa Muratori & Cementisti C.M.C. di Ravenna

lavora al futuro

Via Trieste, 76 - 48100 Ravenna - Italy / Tel. 0544/428111 / Telex 551332 CMC RA I / Telefax 0544/428554

Illustrazione di copertina: Andrea Succi

Progetto grafico: Andrea Succi

Impaginazione: Andrea Succi - Renato Osella

Computer Grafica: Osella & Zanchini

Finito di stampare il 10 Luglio 1990

presso la Tipolito La Pieve - Villa Verucchio (FO)

L'immagine di pag. 2 - 3 è un'elaborazione al computer di una
fotografia del cantiere di Piazza Ganganeli a Santarcangelo
Maggio 1990.

**SANTARCANGELO
DEI TEATRI D'EUROPA
XX EDIZIONE DEL FESTIVAL
LUGLIO 1990**